VISIT…

EDITIO
SUPRAPHON

MILAN DVOŘÁK

JAZZOVÉ KLAVÍRNÍ ETUDY 1

JAZZ-KLAVIER-ETÜDEN

MILAN DVOŘÁK

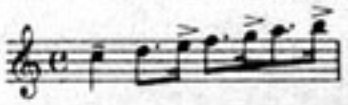
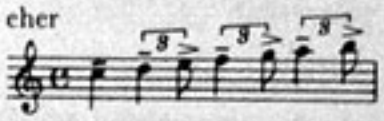
JAZZOVÉ KLAVÍRNÍ ETUDY

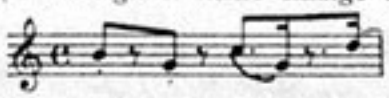
JAZZ-KLAVIER-ETÜDEN

EDITIO SUPRAPHON, PRAHA

JAZZ-KLAVIER-ETÜDEN

ETÜDE 1.

Die erste Etüde dient der Einübung der Tonleiter mit der rechten und linken Hand. Die Akzente der geraden Achtel halten wir genau ein, sie sind charakteristisch für die Jazzmusik und werden in den meisten Fällen in die Noten gar nicht eingetragen. Man muß sich daran gewöhnen genau so wie ans Phrasieren, das wir bereits in dieser Etüde geltendmachen können. In den Achtelpassagen markieren wir den „punktierten" Rhythmus  oder eher 

(Allerdings ist keine einzige der Aufzeichnungen genau.) Ebenso könnte der dritte Takt genauer so geschrieben werden:  Dasselbe im 19. Takt für die linke Hand.

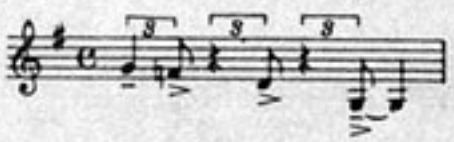
ETÜDE 2.

Das Thema der Etüde ist vom klassischen Zwölftaktblues inspiriert, auch wenn sie in schnellerem Tempo gespielt werden sollte.

Im Auftakt spielen wir die Note e kurz und mit Akzent, ebenso wie alle weiteren analogen Stellen.

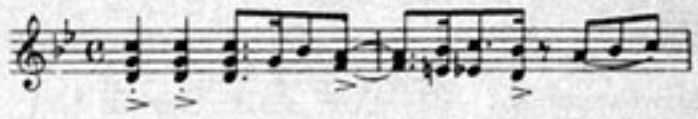
Die ersten 12 Takte legato, klassisch, in den weiteren 12 Takten wurden bereits Jazz-Rhythmisierung und -vorschläge verwendet; wir spielen sie weit härter als den Einleitungsteil.

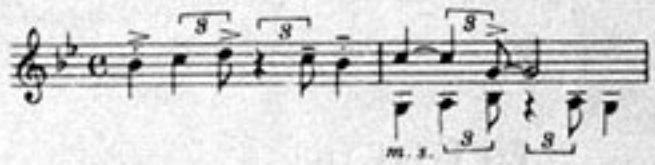
Im mittleren Teil, d. i. vom 25. Takt an, spielen wir, genau so wie in der vorigen Etüde und fast immer in der Tanzmusik, die ungeraden Achtel etwas länger, die geraden kürzer — allerdings nur in Andeutung.

Zur Notenaufzeichnung:  (Umschreibung des 9. Takts.)

Rhythmisch gleich sind auch der 13., 15. und weitere Takte.

ETÜDE 3.

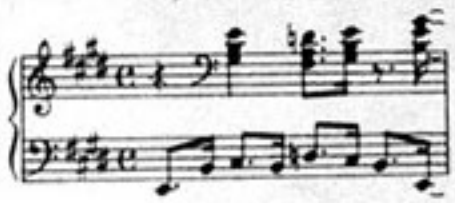
Die Etüde kann bis zum 14. Takt ruhig, legato, ohne Anwendung des Jazz-Phrasierens gespielt werden. Erst die letzten zwei Takte sind anders: 

Der mittlere Teil wieder ruhig.
Oder gleich von Anfang an so: 

Aber auch in diesem Falle spielen wir den 6. bis 8. Takt legato. Ich empfehle beide Alternativen.

ETÜDE 4.

Einüben der Baßfigur mit der linken Hand. Wir spielen sie staccato, auch wenn es nur im ersten Takt bezeichnet ist. Die letzten drei Achtel des 2. Takts betonen wir, ebenso wie im 4. Takt und an weiteren entsprechenden Stellen.

Wir können auch so spielen: 

Aber lieber erst nach dem Einüben in der ursprünglichen Auffassung.

Wenn Sie das zustandebringen, spielen Sie die Etüde — die übrigens wiederum von der harmonischem Struktur des Blues abgeleitet ist — auch in anderen Tonarten. Hier bietet sich z. B. Es-dur an, denn wir können aus der ursprünglichen Notenaufzeichnung lesen, wir spielen nur anstatt der Auflöser be und anstatt der Kreuze Auflöser. Ähnlich kann der zweite in F-dur aufgezeichnete Teil in Fis-dur gespielt werden.

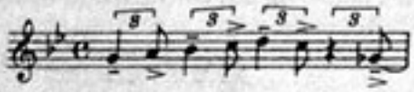
ETÜDE 5.

In dieser ganzen Etüde betonen wir ein wenig die 1., 4. und 7. Achtel jedes einzelnen Takts.
Zuerst spielen wir das Thema legato, ohne Andeutung des „punktierten" Rhythmus, erst beginnend mit dem 9. Takt deuten wir ihn in den Achtelpassagen an; die mit Akzent bezeichneten Noten spielen wir kurz.
Vom 13. Takt an kehren wir zur ursprünglichen Legato-Auffassung zurück.
Auch im Mittelteil betonen wir wenigstens das 1. und 4. Achtel, mit Ausnahme des letzten Takts.
Den Schluß der Etüde völlig unjazzmäßig.

ETÜDE 6.

Probe und Einüben des Spiels „im Block", findet Verwendung für Klavier solo oder in Verbindung mit dem Vibraphon und der Gitarre — viz. z. B. das Quintett des Pianisten George Shearing. Wir bemühen uns vor allem um die Kontinuität, so wie wenn, sagen wir, die Saxophonsektion im Tanzorchester spielen würde. Das Pedal verwenden wir nur sehr vorsichtig, nur in den Momenten, wo es sonst event. zur Unterbrechung der Kontinuität der Passage kommen könnte.

Hier wurde die „punktierte" Aufzeichnung verwendet, auch wenn wir wissen, daß eine präzisere möglicherweise so wäre:



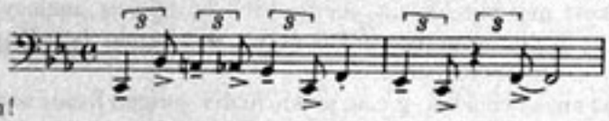
Das Akzentuieren der geraden Achtel nicht vergessen und zwar konsequent in der ganzen Etüde, d. h. auch im 8. Takt.

ETÜDE 7.

Ein Zwölftaktthema, bereichert um den mittleren, ebenfalls Zwölftaktteil; beide Themen gehen von der harmonischen Struktur des Blues aus.

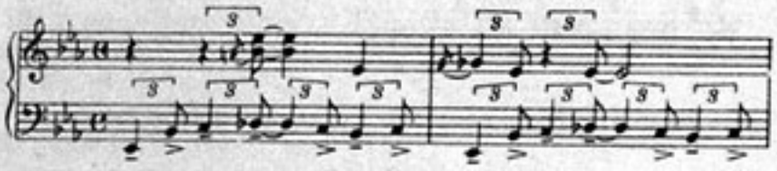
Den Hauptinhalt bilden Boogie-Figuren in der linken Hand.

Wir führen schließlich noch eine genauere Aufzeichnung der ersten zwei Takte für die linke Hand an:



Achtung, die Akzente nicht vergessen!

Im mittleren Teil, d. h. nach dem Doppelstrich, die rechte und linke Hand so aufeinander abstimmen:



ETÜDE 8.

Der Anfang beinahe so:

Vom 9. Takt an bereits ruhiger, der 10. Takt begreiflicherweise eher so:

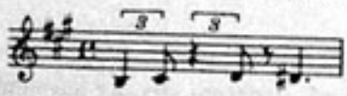
In dieser Etüde ist die Ableitung vom Blues nicht mehr so auffällig, weil hier der harmonische Bau des Blues auf 24 Takte ausgedehnt ist.

ETÜDE 9.

Das Thema zuerst mit der rechten, dann mit der linken Hand. Im 13. Takt akzentuieren wir das 4. Achtel. Eine ähnliche Rhythmisierung wiederholt sich in der Etüde mehrmals. Es ist allgemeingültig, daß wir in der Jazz- und Tanzmusik fast immer die sogenannten „kurz angeschlagenen" Achtelnoten, die gewöhnlich durch Ligatur mit einem weiteren Viertel verbunden sind, akzentuieren.

ETÜDE 10.

Wir bemühen uns um die Kontinuität — in der linken Hand spielen wir legato, der „schreitende" Baß (walking bass), die rechte Hand schaut so aus:



Vom 5. Takt an sind die Aufgaben der rechten und linken Hand vertauscht — wir betonen also die linke Hand.

Der zweite Teil der Etüde ist eine Variation des ursprünglichen Themas, wir erstreben also wiederum den „walking bass".

ETÜDE 11.

Weiteres Beispeil von Boogie.

In den Noten ist der „punktierte" Rhythmus gar nicht verzeichnet, bei Boogie-Woogie und seiner Applikation ist er Selbstverständlichkeit. Er geht auch auf die rechte Hand über.

Vom 13. Takt an aufpassen, das Tremolo in der rechten Hand verführt zum Verlangsamen der Baßfigur oder zu anderen Ungenauigkeiten im Rhythmus, was wir uns allerdings nicht erlauben können.

Wie die rechte und die linke Hand im 23. Takt rhythmisch harmonisch zu gestalten sind, wissen wir sicher schon.

ETÜDE 12.

Zerlegte Akkorde in Oktaven für beide Hände. Das Thema ist im zweiten Teil um einen Halbton höher transponiert. Wir halten ehrlich alle bezeichneten Akzente ein.

Auch in dieser Etüde bietet sich die um einen Halbton höhere Transposition an, wenigstens vom 5. Takt an, d. h. wir lassen in diesem Falle die Introduktion weg. Wir spielen also den ersten Teil der Etüde in Cis-dur, den zweiten Teil in D-dur, die Versetzungszeichen sind gegenüber der Notenaufzeichnung abgeändert.

ETÜDE 13.

Diese Etüde hilft der rechten und der linken Hand die rhythmische Unabhängigkeit zu erreichen, die beispielsweise bei den latein-amerikanischen Rhythmen unerläßlich ist.

Die Etüde weist den Bau des üblichen Tanzlieds auf, d. h. das sich zweimal nacheinander wiederholende erste Thema, sodann der mittlere Teil und wiederum Rückkehr zum ersten Thema mit Finale. Soweit in den Noten nicht ausdrückich die Einhaltung des Wertes vorgeschrieben ist, spielen wir kurz staccato.

Ich empfehle, die Etüde auswendig zu lernen, damit wir mit den Augen die Sprünge der linken und rechten Hand verfolgen und so Mißgriffen vorbeugen können.

ETÜDE 14.

Wir befolgen alle Grundsätze, die wir uns bisher angeeignet haben, desgleichen alle vorgeschriebenen Zeichen.

Paralelle Quinten und Quarten, die in der klassischen Musik zum Großteil streng verboten sind, wurden in vielen Jazz- und Tanzkompositionen bereits heimisch, auch in dieser Etüde.

ETÜDE 15.

Wiederum Oktavpassagen. In dem schnellen Tempo, das die Etüde verlangt, machen wir den „punktierten" Rhythmus nicht allzustark geltend. Im mittleren Teil ergibt sich ein Unterschied in der Spielweise der rechten und der linken Hand; die rechte hält sämtliche vorgeschriebenen Zeichen ein, die linke spielt, soweit sie nicht übereinstimmend mit der rechten rhythmisiert, legato.

ETÜDE 16.

Die Verwendung von Triolen und die rhythmische Unabhängigkeit beider Hände sind der Hauptinhalt der Etüde. An den Stellen, wo in der linken Hand große Sprünge sind, gebrauchen wir das Pedal, allerdings — wie immer in der Jazz- und Tanzmusik — sehr mäßig.

ETÜDE 17.

Nach dem Achttakt-Vorspiel folgt das übliche Schema der Tanz- oder Jazzkomposition mit Mittelteil und verlängertem Finale.

Wir üben das Spielen der Oktaven gründlich ein, denken an die Einheitlichkeit in der rechten und linken Hand und in den Vorschlägen, Triolen und Synkopen.

Wir machen alle bisher gelernten Grundsätze geltend, besonders das Spielen der Achtelpassagen.

ETÜDE 18.

Die Etüde ist eine Probe verschiedener Kadenzen, hauptsächlich in der rechten Hand, die in Jazz-Improvisationen in den Rubato- und rhythmischen Partien verwendet werden. Alle Kadenzen sind leicht spielbar, wenn wir sie aufmerksam durchlesen und den richtigen Fingersatz wählen.

ETÜDE 19.

Eine weitere „Triolen"-Etüde.

Der erste Teil (in H-dur) ist etwas schwieriger, soweit es das Lesen anbelangt, technisch jedoch ist sie nicht allzu anspruchsvoll. Im zweiten Teil gibt es etwas schwierigere Sprünge in der linken Hand. Das Pedal wechseln wir jeweils nach einem halben Takt.

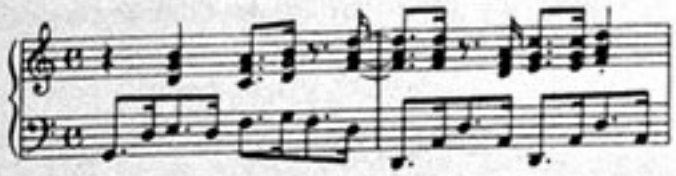
ETÜDE 20.

Als Etüde dient uns diesmal das Thema der Komposition des Autors Zwölf Apostel. Hier kommen mehr Ausdrucksmittel zur Geltung, von den sogenannten „single notes" an, über verschiedene Andeutungen von Gegenbewegungen bis hin zu den vollen Akkorden, die das Tutti eines ganzen Orchesters ersetzen. Die Komposition kommt nur bei Respektieren aller dynamischen Zeichen, Akzente, Staccatos usw. zur vollen Geltung.

ETÜDE 21.

In der Beat- oder vom Beat beeinflußten Musik, der diese Etüde wohl am nächsten steht, gelten einigermaßen andere Prinzipien, als in der Musik, die von der Jazz-Auffassung ausgeht.

Wir werden demzufolge die ersten zwei Takte nicht in dieser Weise spielen:

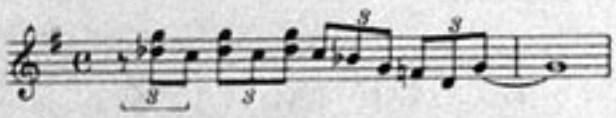


Wir halten eigentlich konsequent die Notenaufzeichnung ein, auch soweit es sich um die linke Hand handelt, wo wir die geraden Achtel weder verkürzen noch akzentuieren.

ETÜDE 22.

In dieser Etüde, die dem Soul-Jazz (soul — englisch Seele) nahesteht, kann der anfängliche Break, der sich hernach in jedem zweiten Takt wiederholt, nach dem Geschmack und der Invention des Interpreten mehr oder weniger abgeändert werden. So trägt z. B. diese kleine Änderung zur Stilveredelung der Etüde bei:

Oder aber, wir schaffen einen völlig anderen Break:



In jedem Falle aber müssen wir im 4. Takt (wenn wir den Auftakt nicht mitzählen) den Break um eine Quarte höher transponieren.

ETÜDE 23.

Beat-Baßfigur in der linken Hand, sodann noch dreimal um eine Quarte höher, resp. um eine Quinte tiefer transponiert. Wir spielen im gleichen Geist wie die Etüde Nr. 21.

ETÜDE 24.

Diese Etüde, die zu den etwas schwierigeren gehört, spielen wir zuerst sehr langsam, jedoch gleich vom Anfang an mit beiden Händen und beachten die Vermischung zweier Rhythmen des ursprünglichen Viervierteltakts mit Dreiachtelfiguren. Das Entstehen dieses polyrhythmischen Gebildes wird in die Zeit der Ragtimes datiert und es taucht in den verschiedensten Applikationen bis heute auf. Es ist deshalb notwendig, sich daran zu gewöhnen, wozu das Einstudieren dieser Etüde beiträgt. Lediglich der mittlere Teil bildet einen gewissen Gegenatz zum Hauptthema, dessen Dreiachtelgliederung ihm den Charakter der Unruhe und Spannung verleiht.

ETÜDE 25.

Die letzte Etüde ist etwas umfangreicher, aber keinesfalls technisch anspruchsvoller als die vorhergehenden Etüden. Nach dem Abspielen des Sechzehnteltakt-Themas stoßen wir auf eine Improvisation auf die gegebene Harmonie mit der Andeutung des „schreitenden" Basses in der linken Hand. Der Gipfelpunkt der Komposition befindet sich in dem Teil, der die Rückkehr zum ursprünglichen Thema darstellt, jedoch in volleren Akkorden, zum Schluß erklingt das Thema in seiner ursprünglichen Gestalt, die mit einem kurzen Finale schließt.

Wir machen alle Prinzipien des Jazz-Klavierspiels geltend — den Akzent auf die „kurz angeschlagenen" und überhaupt auf alle geraden Achtel, den „punktierten" Rhythmus usw.

Als Anhang und Applikation der Elemente der Jazz- und Tanzmusik, die in den Etüden gründlich geübt worden sind, sind noch zwei Originalklavierkompositionen und ein Teil der Jazz-Bearbeitung eines populären Liedes beigefügt.

Die Komposition Erwachen in den Frühling kann entweder als Klaviersolo oder Klavier mit Kontrabaßbegleitung gespielt werden. Der Kontrabaßpart ist jeweils im unteren Liniensystem aufgezeichnet, sodaß er also an Stellen, wo nur zwei Linien vorhanden sind, mit der linken Hand des Klaviers identisch ist. In dieser Komposition bemühen wir uns besonders den „schreitenden" Baß (wenn wir ohne Kontrabaß spielen) stilvoll zu spielen.

Die zweite Komposition Der Freund aus Kindheitstagen ist ebenfalls für Klavier mit Kontrabaßbegleitung geschrieben. Der Dreivierteltakt erfordert in diesem Falle ein schnelles Tempo.

Beide Kompositionen enthalten auch Improvisationen auf die gegebenen Themen.

Das Lied von Bedřich Nikodém Zwei blaue Ballons ist nach der üblichen Tanz-, der sogenannten Druck-Bearbeitung ausgearbeitet. (In ähnlichem Stil wie das Heft der vom Autor dieser Etüden zusammengestellten Klaviertranskriptionen, das im Jahre 1963 bei SHV erschien).

Deutsch: ŽOFIE BROŽKOVÁ

Nejste-li jazzovým pianistou a nastudujete pečlivě všech těchto 25 etud, je velmi pravděpodobné, že se jím ani pak nestanete.

Což je z hlediska komerčního krajně netaktická poznámka a dalo mi hodně práce ji hned na začátek prosadit.

Chci však, aby bylo jasno. Jazzový klavírista potřebuje poslouchat do omrzení své slavnější a zdatnější kolegy, zkoušet, improvizovat, tvořit nová nebo přetvářet daná témata.

K tomu však musí mít zvládnutý technický aparát, tu řemeslnou část, výrazové prostředky používané v jazzové a taneční a nikoliv v tzv. vážné hudbě — od typického akcentování přes charakteristické synkopy, nátryly, hraní „v bloku" až — dejme tomu — k rytmické nezávislosti levé a pravé ruky.

Tohle všechno se nedá obejít. Tohle nenajde v žádné „klasické" klavírní škole nebo etudách. To musí buď odposlouchat a pracně doma napodobovat — anebo mu k tomu snad dopomůže tento sešit a ušetří hodně práce.

Jazzové etudy nejsou určeny pouze pro adepty ryze jazzového klavírního hraní. Měly by usnadnit cestu také hlavně těm, kteří chtějí hrát moderní taneční hudbu (staré styly jako např. ragtime zde nenajdete), ať už doma v kruhu rodinném, či v amatérských orchestrech, avšak i profesionálům, kteří se chtějí zdokonalit. Všem, kteří umějí na klavír zahrát, při tom však cítí, že v oboru taneční a jazzové, příp. beatové hudby tomu dosud cosi chybí.

Ještě jednu snahu měl autor: aby etudy nebyly zcela suchopárné a nemelodické. Abyste se přistihli, že si některé úryvky v duchu mimoděk broukáte třeba cestou ze školy nebo z práce.

Milan Dvořák

Wenn Sie kein Jazz-Pianist sind und alle in diesem Heft enthaltenen 25 Etüden sorgfältig einstudieren, ist es höchstwahrscheinlich, daß Sie auch dann keiner sein werden.

Vom kommerziellen Standpunkt aus ist dies eine äußerst untaktische Bemerkung und es hat mich viel Arbeit gekostet, sie gleich am Anfang durchzusetzen.

Ich will aber, daß Klarheit herrscht. Der Jazz-Pianist muß seinen berühmteren und tüchtigeren Kollegen bis zum Überdruß zuhören, probieren, improvisieren, neue Themen schaffen oder gegebene umbilden.

Dazu muß er aber den technischen Apparat im kleinen Finger haben, den handwerklichen Teil, die in der Jazz- und Tanzmusik verwendeten Ausdrucksmittel, keinesfalls die der sogenannten klassischen Musik — angefangen vom typischen Akzentuieren über die charakteristischen Synkopen, Pralltriller, „im Block" spielen, bis — sagen wir — zur rhythmischen Unabhängigkeit der linken und der rechten Hand.

Dies alles läßt sich nicht umgehen. Das findet man in keiner „klassischen" Klavierschule oder in Etüden. Das muß entweder abgelauscht und zu Hause mühevoll nachgeahmt werden — oder vielleicht verhilft dazu dieses Heft und erspart viel Arbeit.

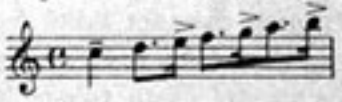
Die Jazz-Etüden sind nicht nur für Adepten unverfälschten Jazz-Klavierspiels bestimmt. Sie sollen hauptsächlich auch allen jenen den Weg erleichtern, die moderne Tanzmusik (alte Stile wie z. B. Ragtime finden Sie hier nicht) spielen wollen, sei es nun zu Hause im Familienkreise, sei es in Amateurorchestern, aber auch Berufsspielern, die sich vervollkommnen wollen. Allen, die klavierspielen können, dabei aber das Gefühl nicht loswerden, daß im Fach Tanz- und Jazz- event. Beatmusik bisher noch irgendetwas fehlt.

Noch etwas strebte der Autor an: die Etüden dürfen nicht schal und unmelodisch sein. Sie sollen sich dabei ertappen, daß Sie im Geiste unwillkürlich Bruchteile, meinetwegen auf dem Weg aus der Schule oder von der Arbeit, vor sich hinsummen.

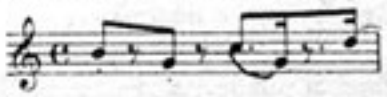
Etüden 3
Erwachen in den Frühling — Probuzení do jara (Milan Dvořák) 36
Freund aus Kindheitstagen — Přítel z dětství (Milan Dvořák) 42
Zwei blaue Ballons — Dva modré balonky (Bedřich Nikodem, Bearbeitung Milan Dvořák) 51

Etudy 1.—25. 3
Probuzení do jara (Milan Dvořák) 36
Přítel z dětství (Milan Dvořák) 42
Dva modré balonky (Bedřich Nikodem, úprava Milan Dvořák) 51

ETUDA 1.

První etuda je nácvikem stupnice v pravé i levé ruce. Akcenty na sudé osminky dodržujeme, jsou charakteristické pro jazzovou hudbu a většinou se ani do not nezapisují. Je nutno jim navyknout právě tak jako frázování, které můžeme uplatnit už v této etudě. V osminkových pasážích naznačíme „tečkovaný" rytmus 

nebo spíše (Ovšem ani jeden ze zápisů není přesný.)

Rovněž tak třetí takt by bylo možno přesněji napsat:  Totéž v devatenáctém taktu pro levou ruku.

Allegro

mf

rit.

© Editio Supraphon,
Praha–Bratislava 1971

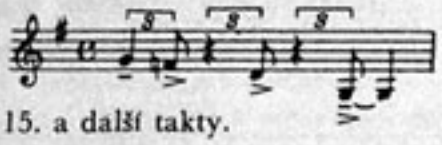
ETUDA 2.

Téma etudy je inspirováno klasickým dvanáctitaktovým blues, i když by měla být hrána v rychlejším tempu.

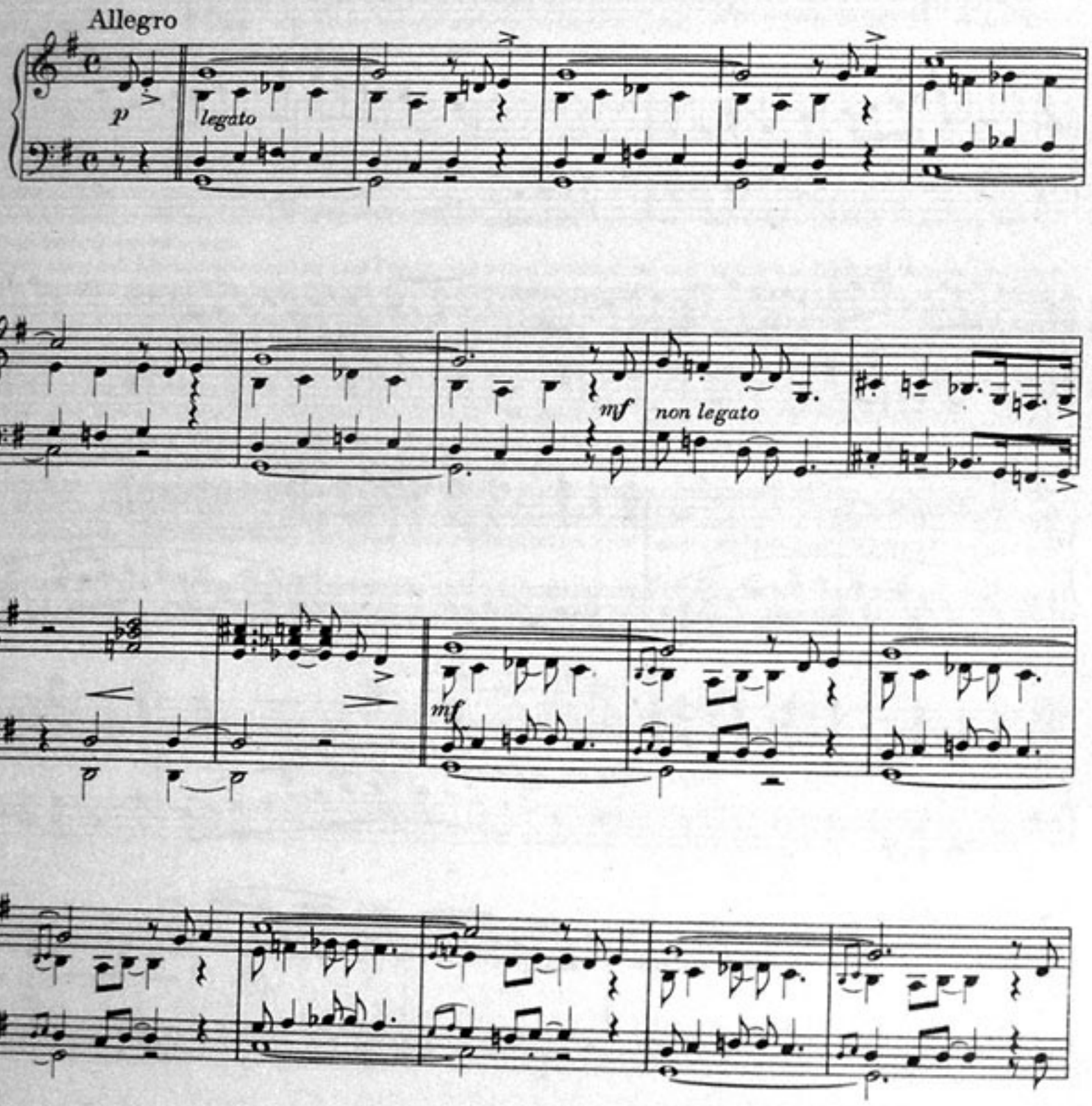
V předtaktí hrajeme notu e krátce a s akcentem, stejně tak jako všechna další analogická místa.

Prvních dvanáct taktů legato, klasicky, v druhých dvanácti taktech je už použito jazzové rytmizace a přírazů; hrajeme je daleko tvrději než úvodní část.

Ve střední části, tj. od 25. taktu, hrajeme stejně jako v minulé etudě a téměř vždy v taneční hudbě, liché osminky poněkud delší, sudé kratší — ovšem pouze v náznaku.

K notovému záznamu:  (přepis 9. taktu.)

Rytmicky stejný je i 13., 15. a další takty.



cresc.

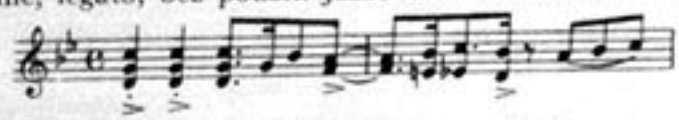
poco a poco

f

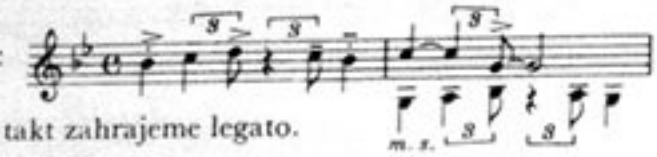
mf

ETUDA 3.

Etudu možno hrát klidně, legato, bez použití jazzového frázování, až do 14. taktu. Teprve poslední dva takty prvního tématu odlišíme:

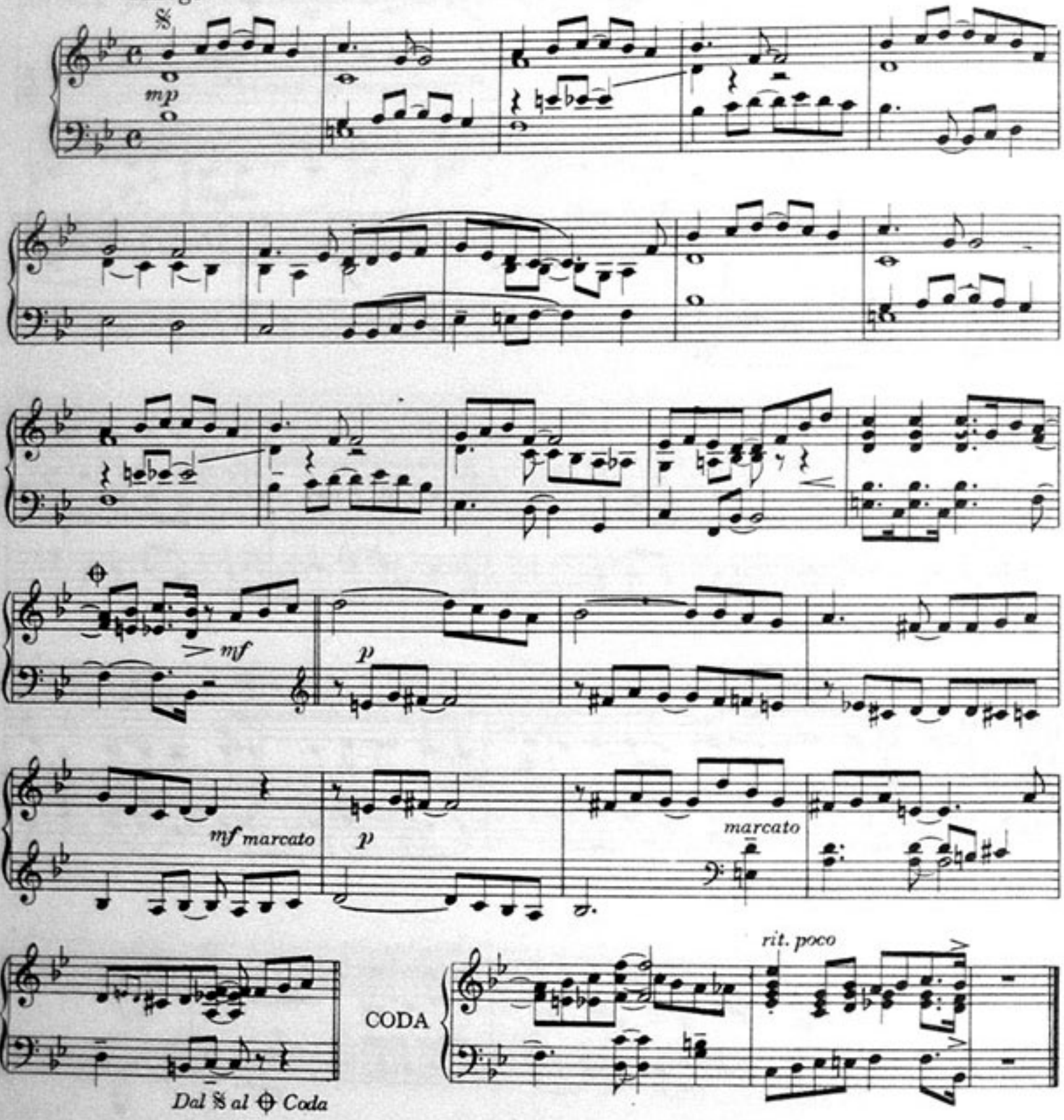


Střední část opět klidně.
Anebo hned od začátku takto:



I v tomto případě však 6. až 8. takt zahrajeme legato.
Doporučuji obě alternativy.

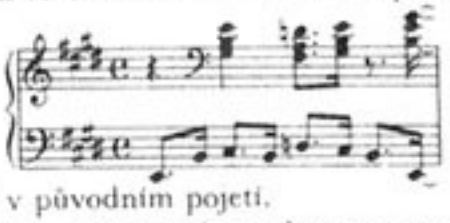
Allegro



ETUDA 4.

Nácvik basové figury v levé ruce. Hrajeme ji staccato i když je to vyznačeno pouze v prvním taktu. Poslední tři osminky 2. taktu zdůrazníme, stejně tak ve 4. taktu a na dalších odpovídajících místech.

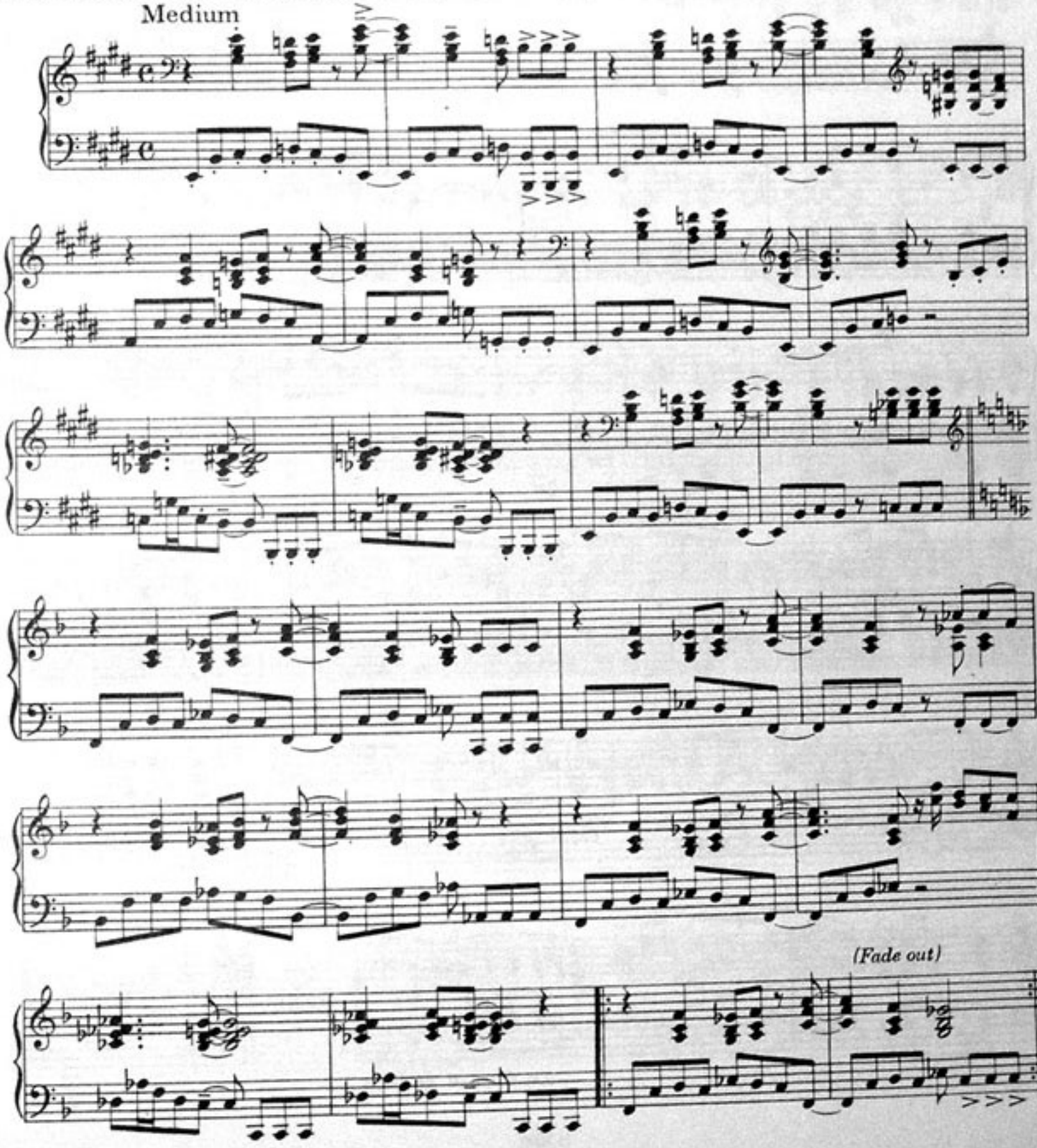
Můžeme rovněž hráti takto:



Raději ovšem až po nacvičení v původním pojetí.

Dokážete-li to, zahrejte si etudu — mimochodem odvozenou opět z harmonické struktury blues — také v jiných tóninách. Nabízí se např. Es-dur, neboť můžeme číst z původního notového záznamu, pouze hrajeme místo odrážek bé a místo křížků odrážky. Podobně druhou část, zapsanou do F-dur, lze hrát ve Fis-dur.

Medium



ETUDA 5.

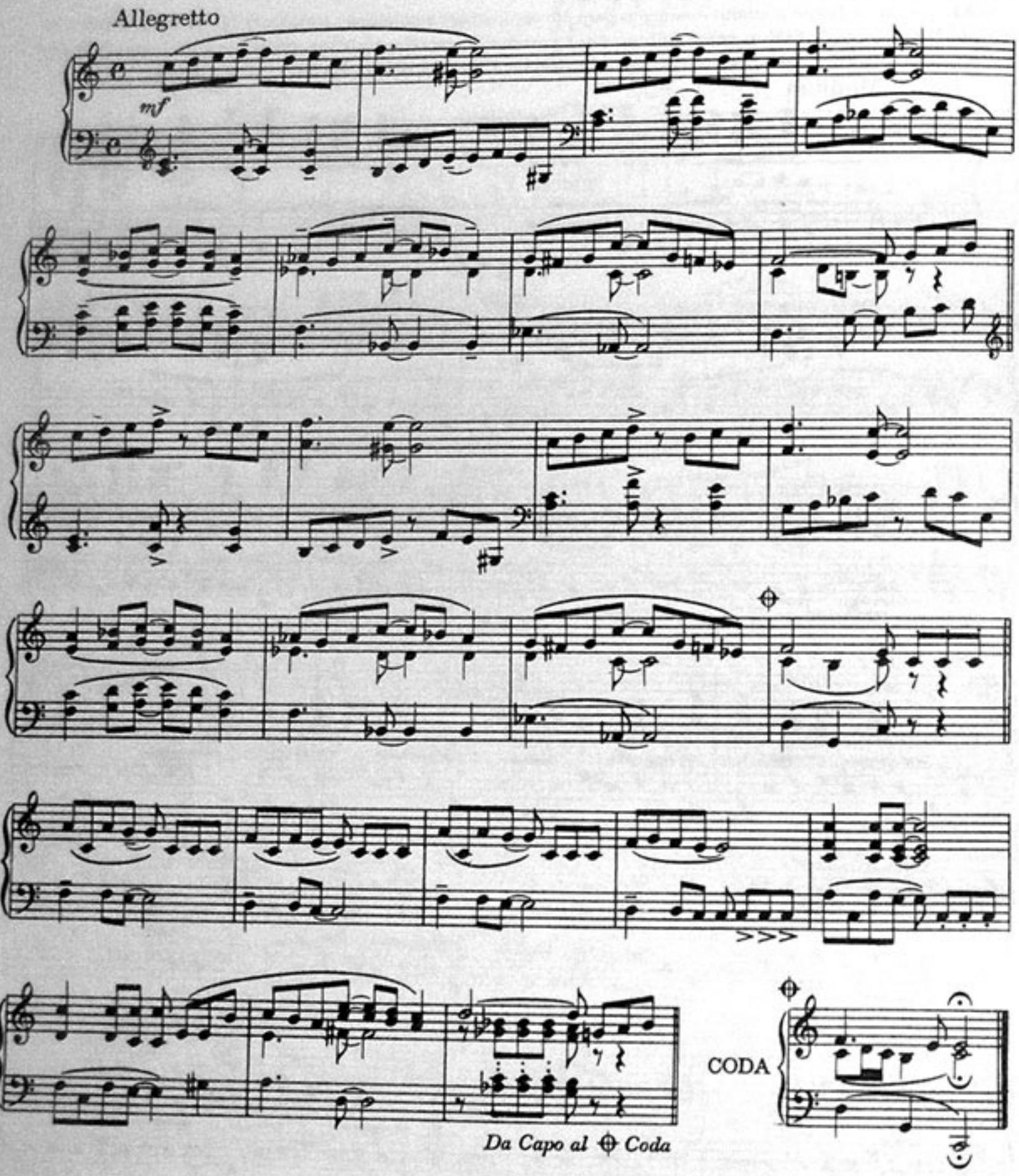
V celé této etudě zdůrazníme poněkud 1., 4., a 7. osminkovou notu každého taktu.

Téma zahrajeme nejprve legato, bez náznaku „tečkovaného" rytmu, teprve od 9. taktu jej v osminkových pasážích naznačíme; noty s vyznačeným akcentem hrajeme krátce.

Od 13. taktu se vrátíme k původnímu, legátovému pojetí.

I ve střední části zdůrazňujeme alespoň 1. a 4. osminku, s výjimkou posledního taktu.

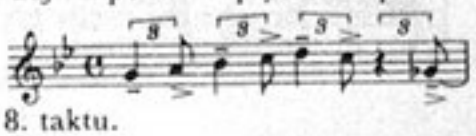
Závěr etudy zcela nejazzově.



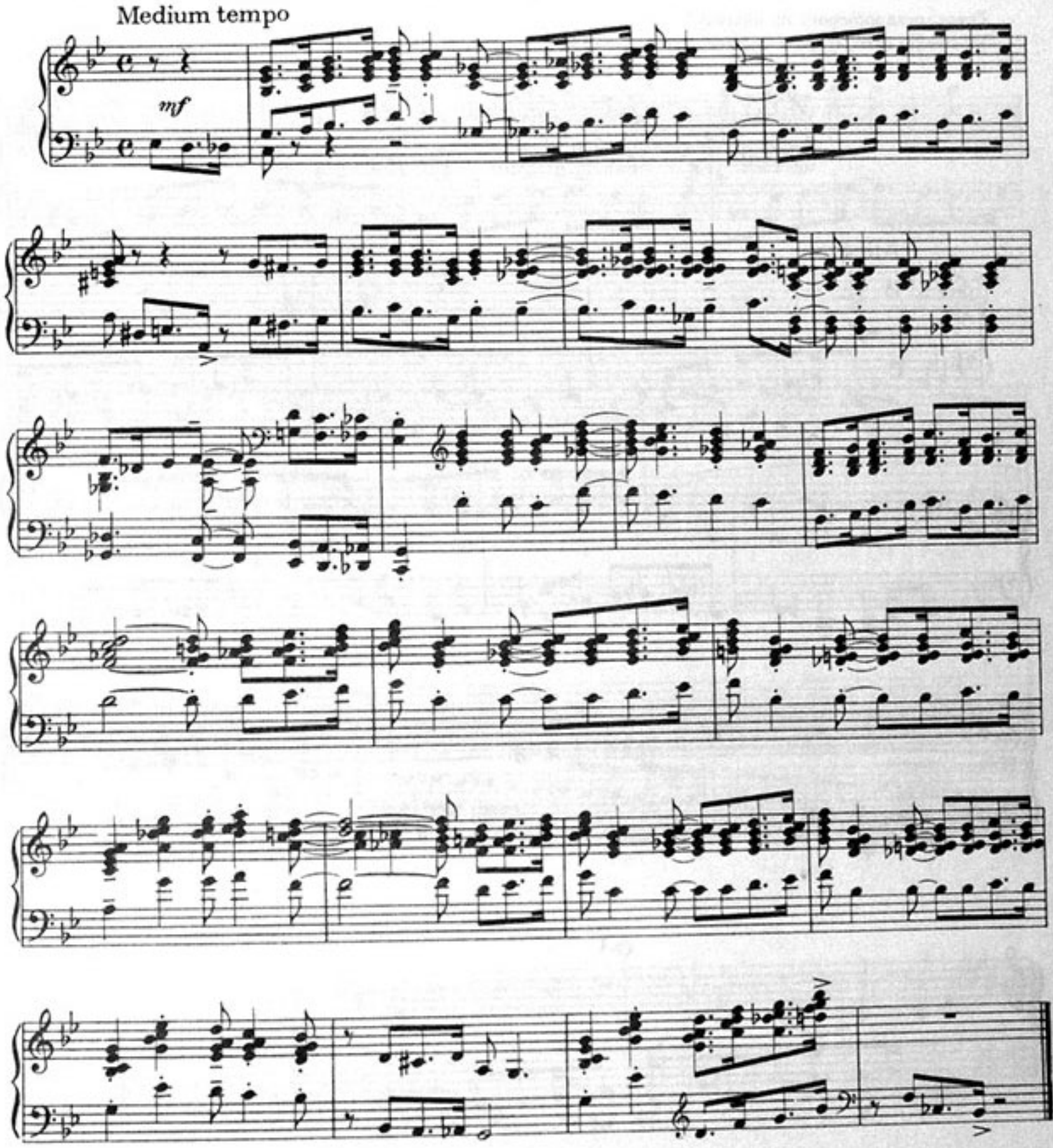
ETUDA 6.

Ukázka a nácvik hry „v bloku", používaný buď pro klavír sólo anebo ve spojení s vibrafonem a kytarou — viz např. kvintet klavíristy George Shearinga. Snažíme se zejména o plynulost, jako by hrála třeba saxofonová sekce v tanečním orchestru. Pedálu používáme velmi opatrně, jen v okamžicích, kdy by jinak mohlo dojít k porušení plynulosti pasáže.

Použito „tečkovaného" zápisu, i když víme, že přesnější by byl možná takto:



Nezapomínáme na akcentování sudých osminek důsledně v celé etudě, tj. též v 8. taktu.



ETUDA 7.

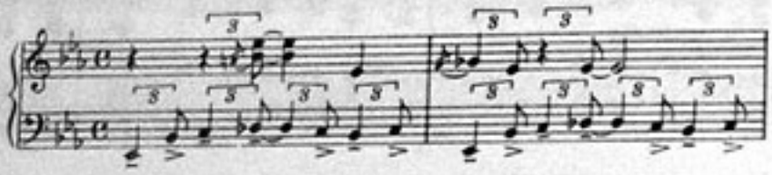
Dvanáctitaktové téma, obohacené o střední, rovněž dvanáctitaktovou část; obě témata vycházejí z harmonické struktury blues.

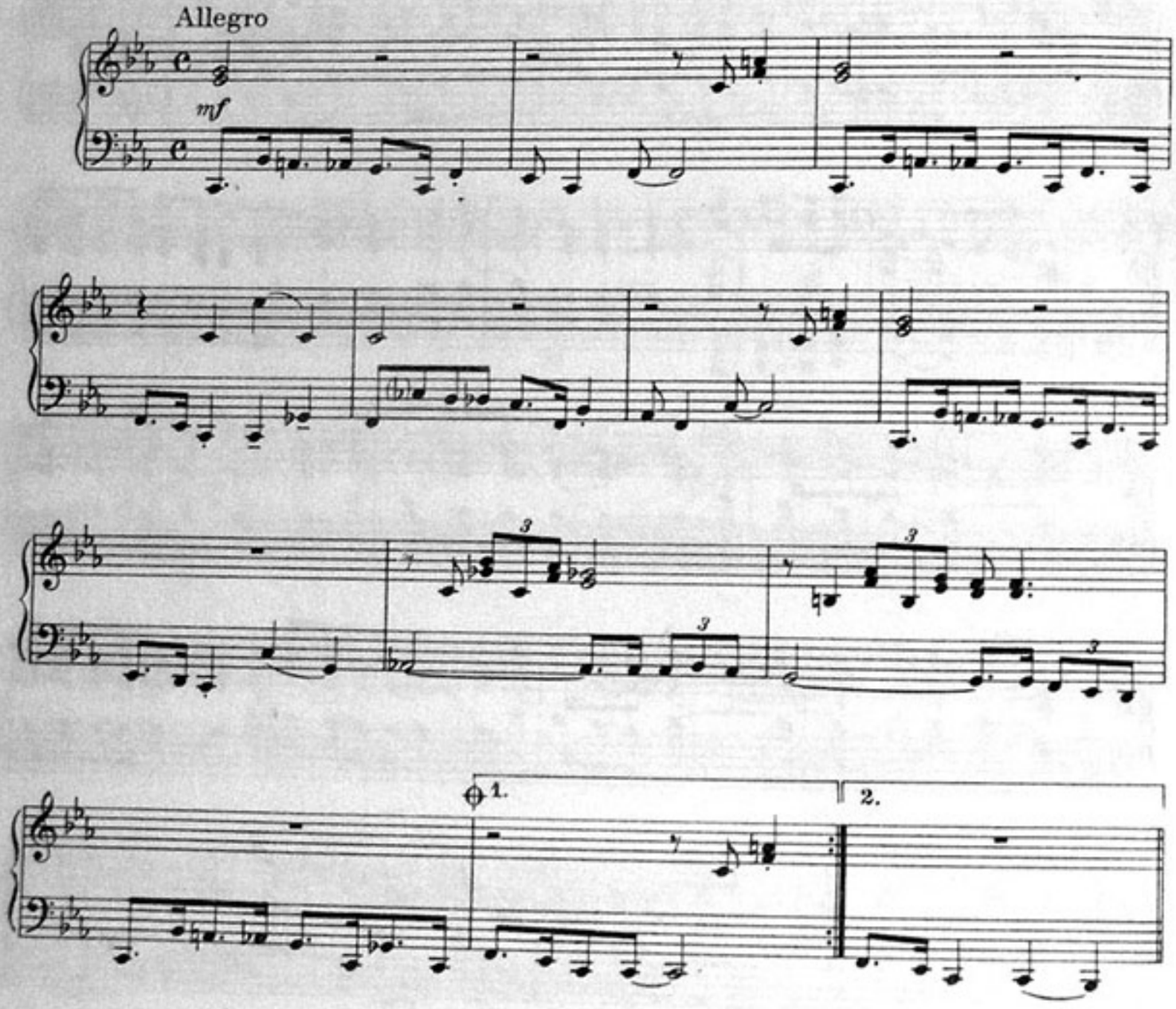
Hlavní náplní jsou boogie-figury v levé ruce.

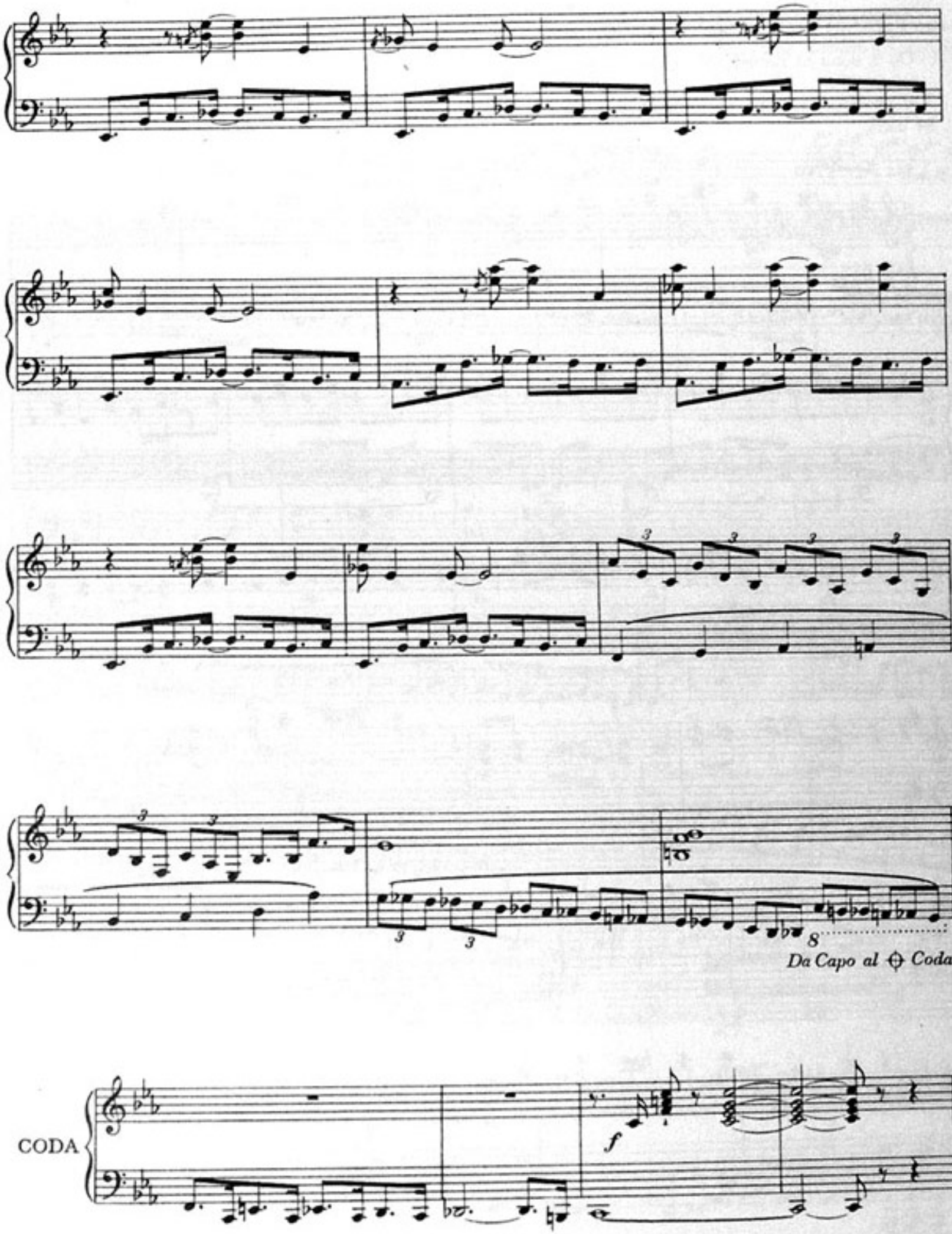
Uvedeme ještě naposledy přesnější zápis prvých dvou taktů pro levou ruku:

Pozor, nezapomenout na akcenty!

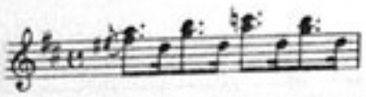
Ve střední části, tj. po dvojčárce, sladíme pravou a levou ruku takto:

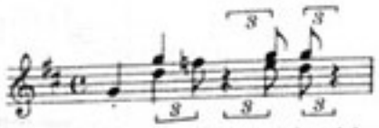




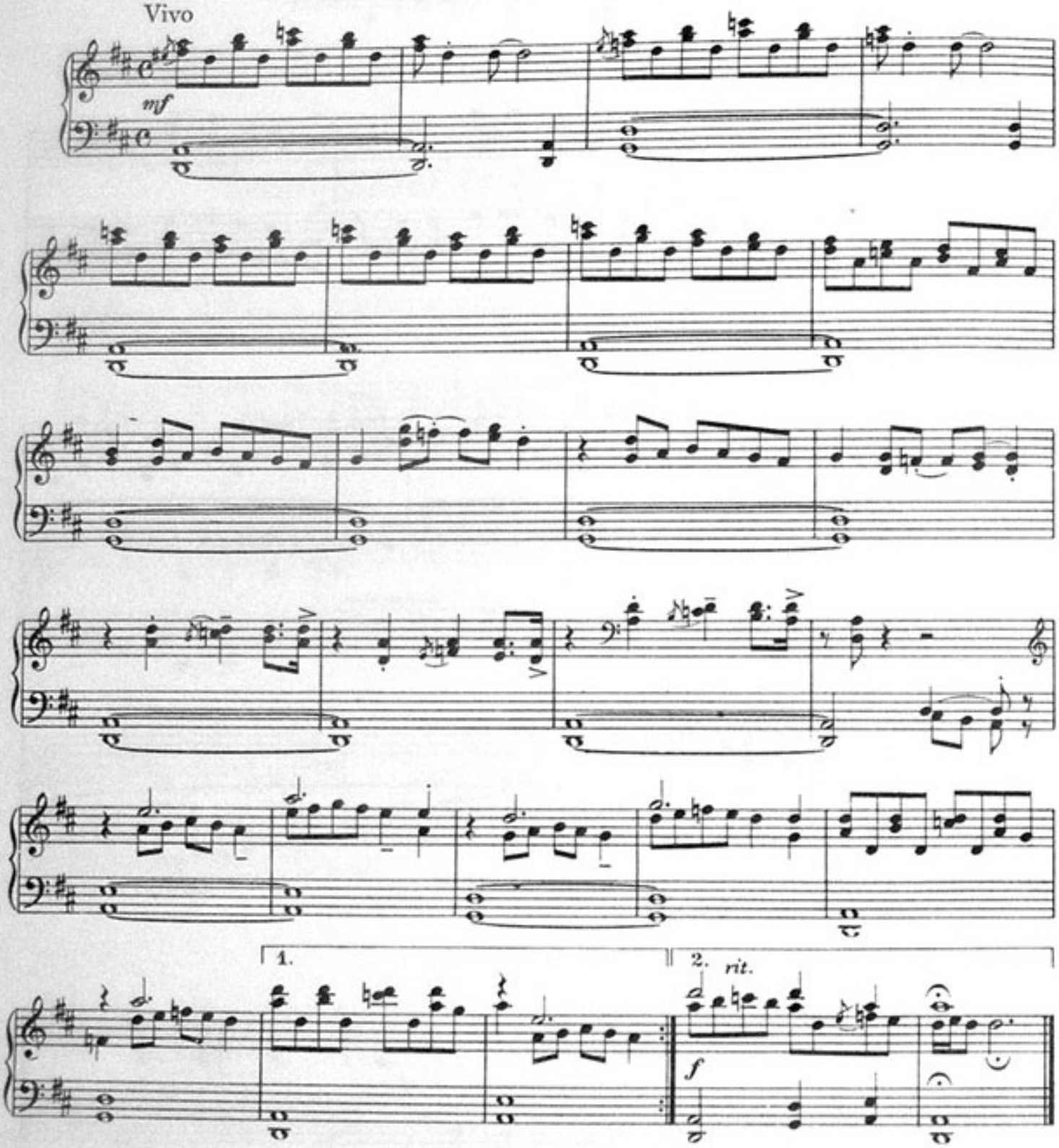

8
Da Capo al ⊕ Coda
CODA
f

ETUDA 8.

Začátek téměř takto: 

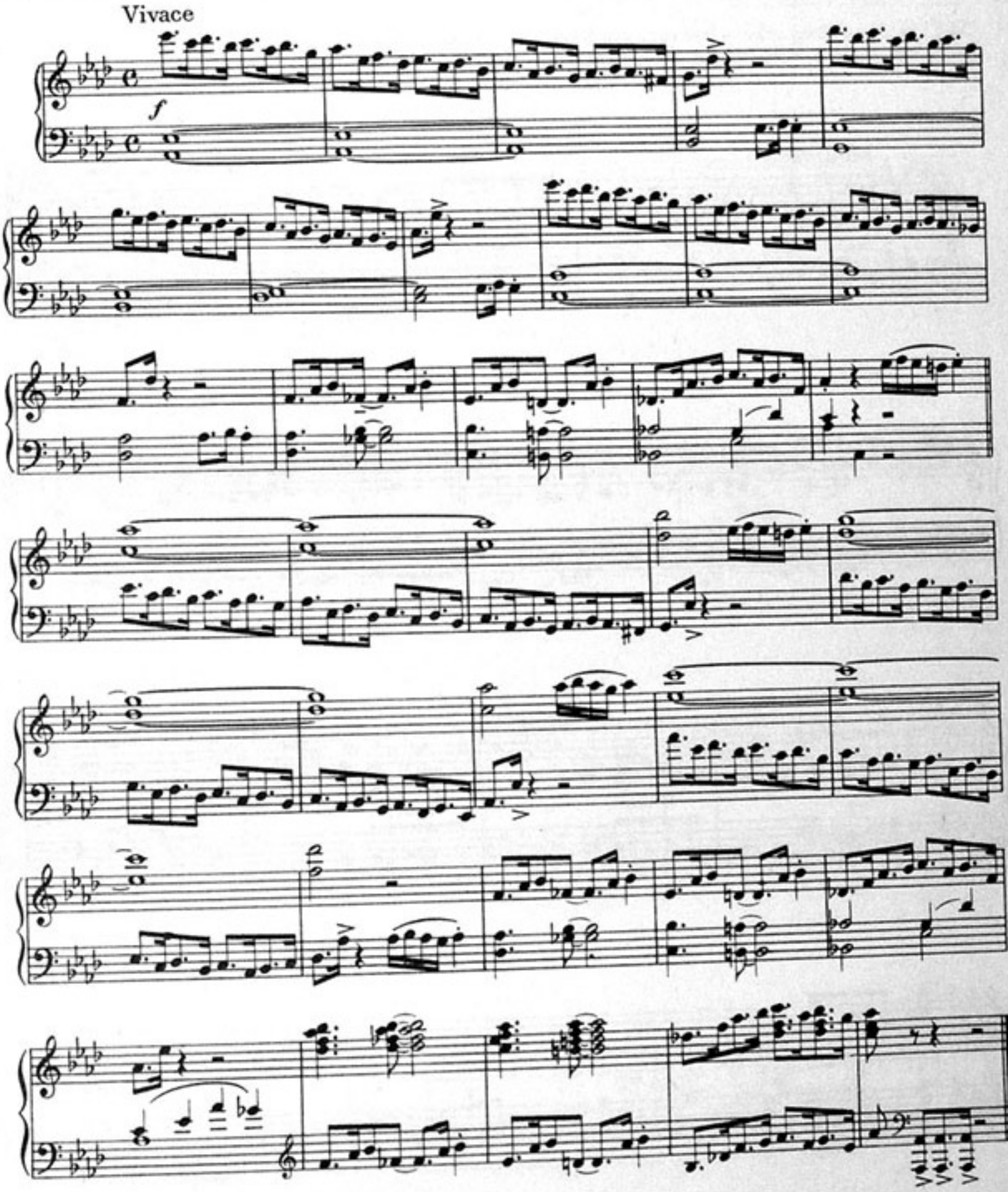
Od 9. taktu již klidněji, 10. takt pochopitelně spíše takto: 

V této etudě není již odvození od blues tak nápadné, poněvadž harmonická stavba blues je zde rozprostřena do 24 taktů.



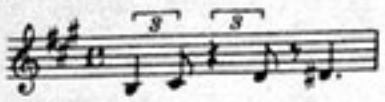
ETUDA 9.

Téma nejprve v pravé, pak v levé ruce. V 13. taktu akcentujeme 4. osminku. Podobná rytmizace se opakuje v etudě vícekrát. Platí obecně, že téměř vždy akcentujeme v jazzové a taneční hudbě tzv. „předražené" osminkové noty, obvykle ligaturou spojené s další čtvrtkou.

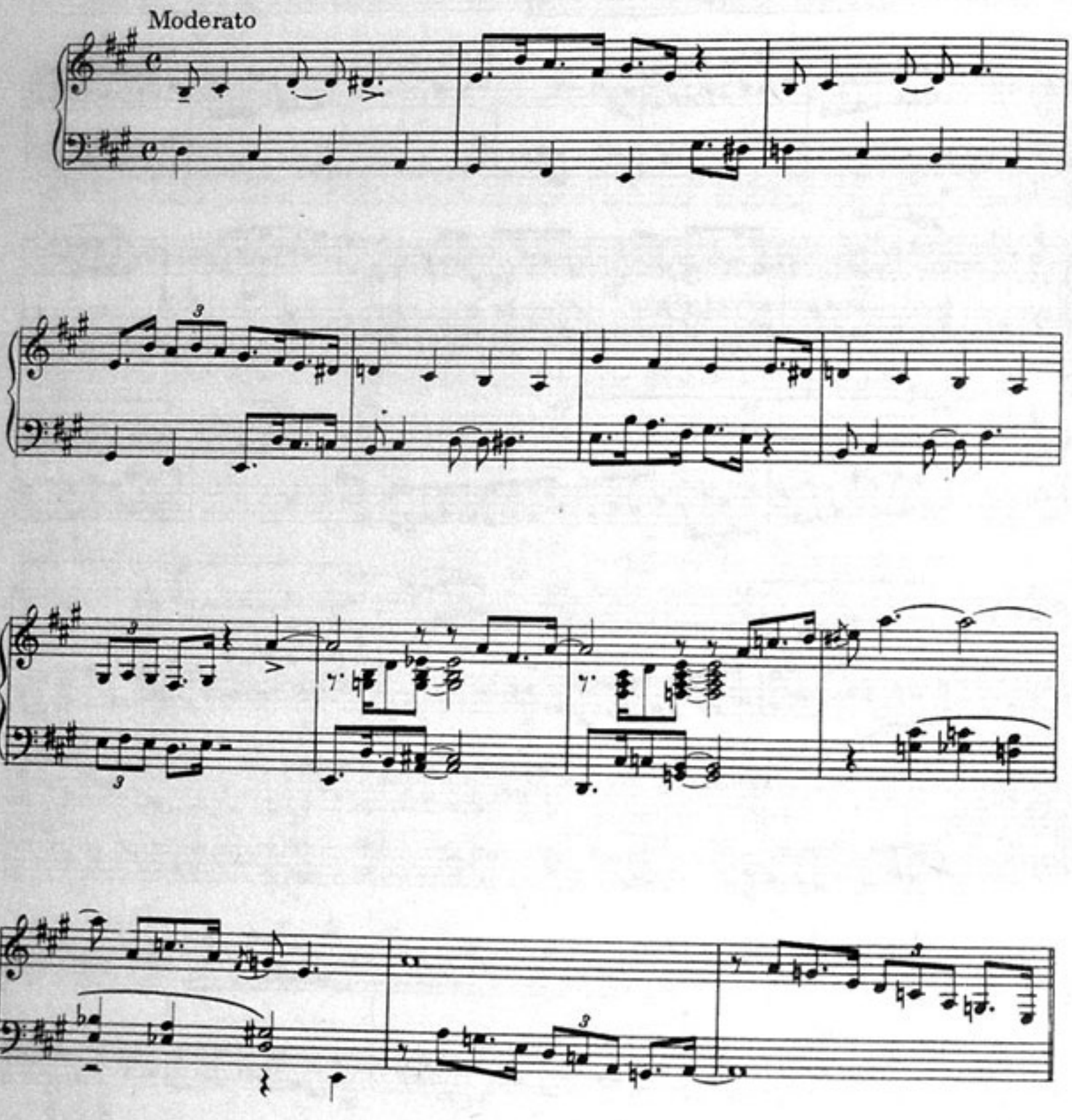


ETUDA 10.

Snažíme se o plynulost — v levé ruce hrajeme legato, „kráčející" bas (walking bass), pravá ruka „vypadá" takto:



Od 5. taktu jsou úlohy pravé a levé ruky vyměněny — levou ruku tedy zdůrazníme.
Druhá část etudy je variací původního tématu, opět se snažíme o „walking bass".



rit.

a tempo

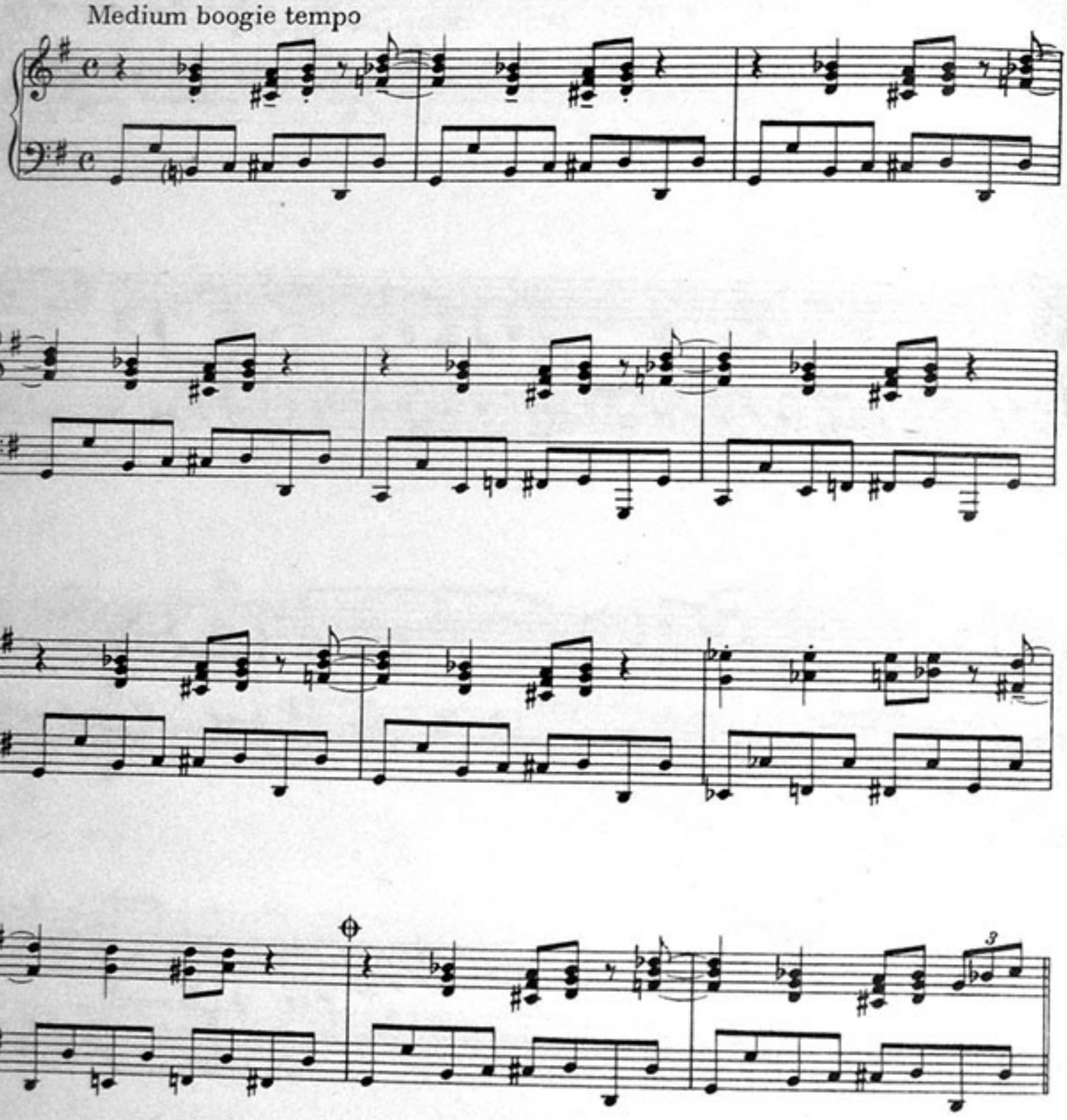
ETUDA 11.

Další příklad boogie.

V notách není „tečkovaný" rytmus ani zapsán, u boogie-woogie a jeho aplikací je samozřejmostí. Přenáší se i do pravé ruky.

Od 13. taktu pozor, tremolo v pravé ruce svádí ke zpomalování basové figury nebo k jiným nepřesnostem v rytmu, což si ovšem nemůžeme dovolit.

Jak sladit rytmicky v 23. taktu pravou ruku s levou, to již jistě víme.



Da Capo al ⊕ Coda

CODA

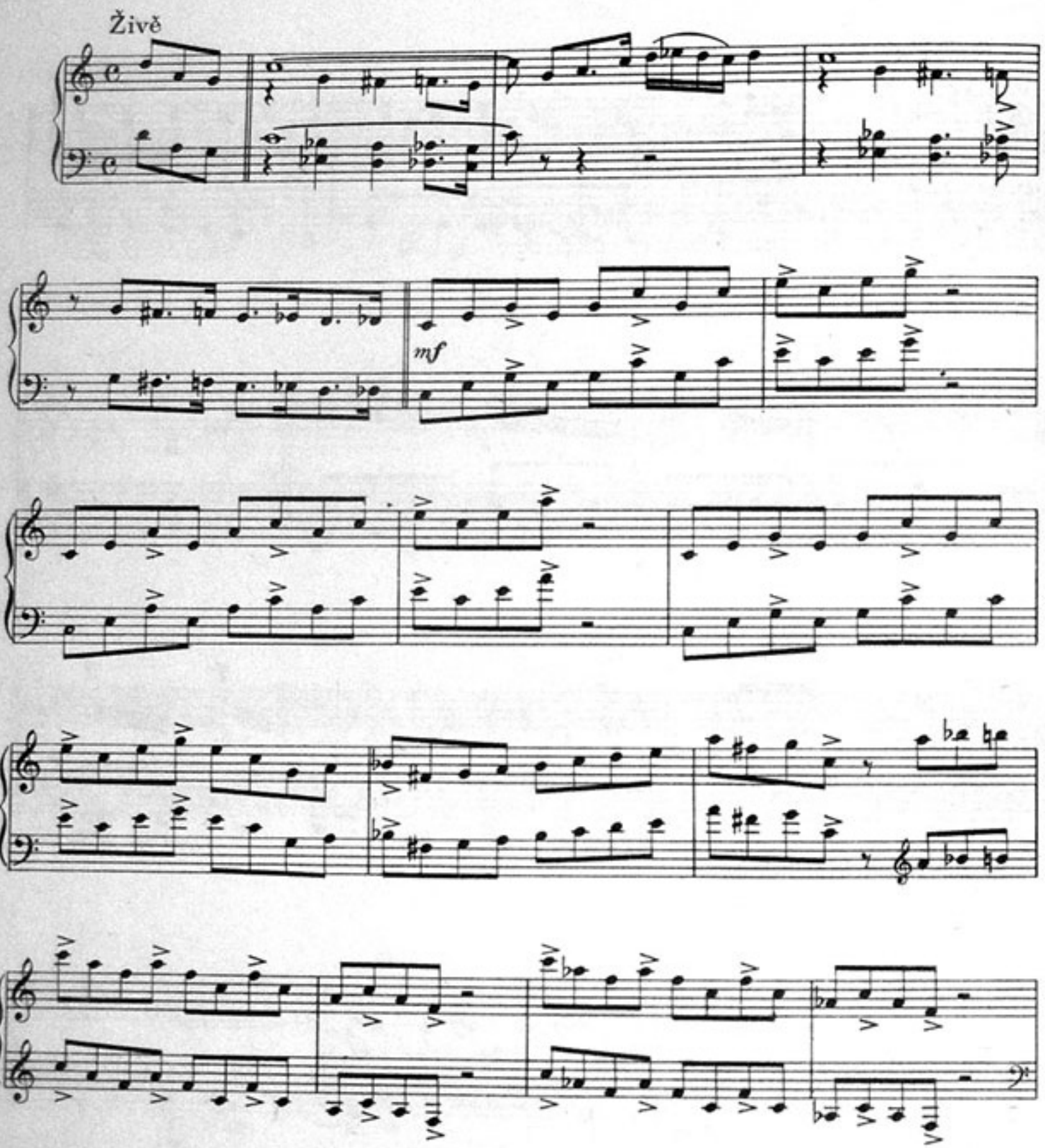
dim.

sf

ETUDA 12.

Rozložené akordy v oktávách pro obě ruce. Téma transponováno v druhé části o půltón výše. Dodržujeme poctivě všechny vyznačené akcenty.

Také v této etudě se nabízí transpozice o půltón výše, alespoň od 5. taktu, tj. vynecháme v tomto případě introdukci. Hrajeme tedy první část etudy v Cis-dur, druhou část v D-dur, posuvky jsou oproti notovému záznamu pozměněny.



sf

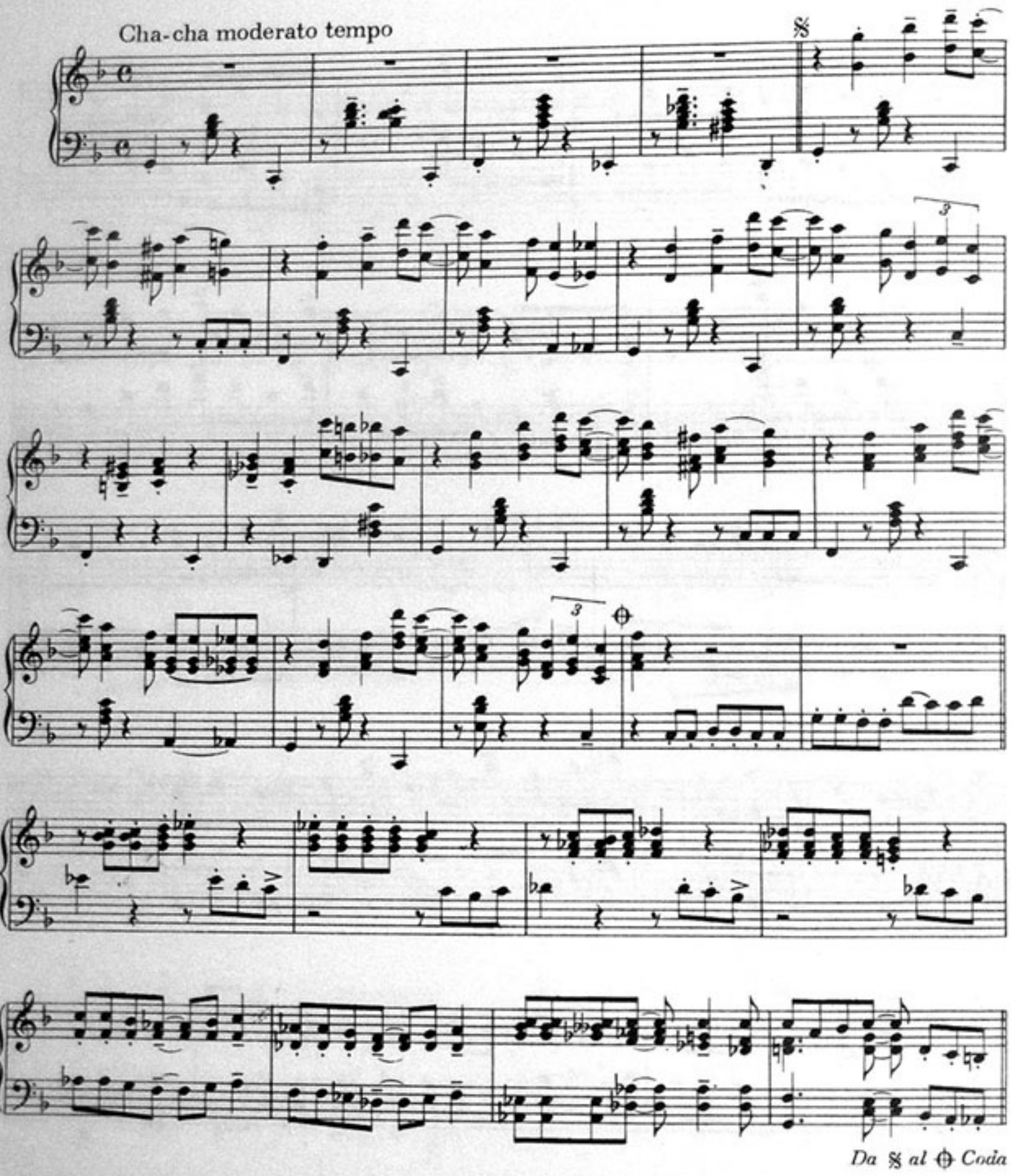
mf

ETUDA 13.

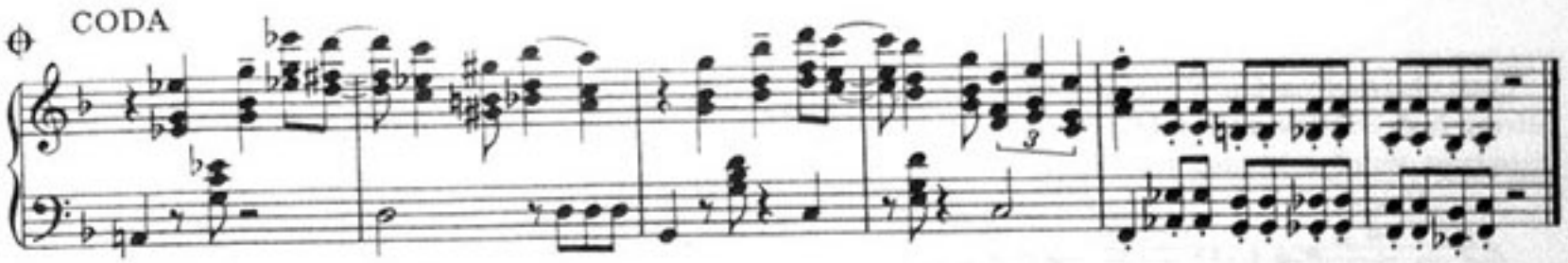
Tato etuda pomáhá dosáhnout rytmické nezávislosti pravé a levé ruky, potřebné např. také při latinsko-amerických rytmech.

Etuda má stavbu běžné taneční písně, tj. dvakrát za sebou se opakující první téma, pak střední část a opět návrat k prvnímu tématu se závěrem. Pokud není v notách přímo předepsáno dodržet hodnotu, hrajeme krátce, staccato.

Doporučuji naučit se etudě zpaměti, abychom mohli očima sledovat skoky v levé i pravé ruce a vyvarovali se tím přehmatů.



CODA

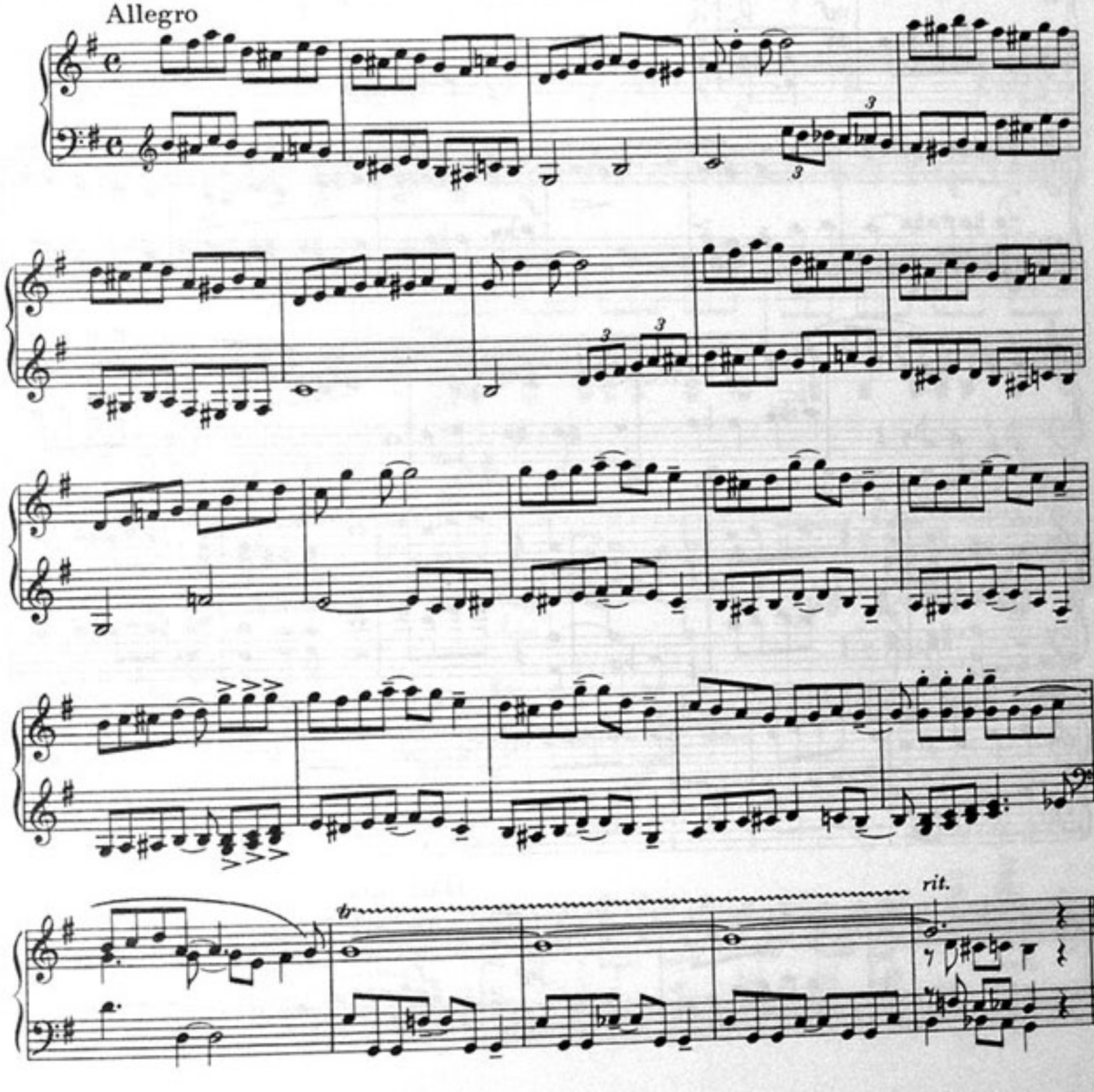


ETUDA 14.

Dodržujeme všechny zásady, které jsme si dosud osvojili, a všechna znaménka.

Paralelní kvinty a kvarty, v klasické hudbě většinou přísně zakázané, zdomácněly již v mnohých jazzových a tanečních skladbách, i v této etudě.

Allegro



ETUDA 15.

Opět oktávové pasáže. V rychlém tempu, které etuda vyžaduje, ani příliš „tečkovaný" rytmus neuplatňujeme. Ve střední části odlišíme způsob hraní pravé a levé ruky; v pravé dodržujeme všechna znaménka, levá hraje, pokud nerytmizuje stejně s pravou, legato.

Fast

mf

f

mf

mp

Half time

decresc.

pp

f

ETUDA 16.

Použití triol a rytmická nezávislost obou rukou jsou hlavní náplní etudy. V místech, kde jsou v levé ruce velké skoky, použijeme pedálu, ovšem — jako vždy v jazzové a taneční hudbě — velmi střídmě.

Allegretto

p

mf

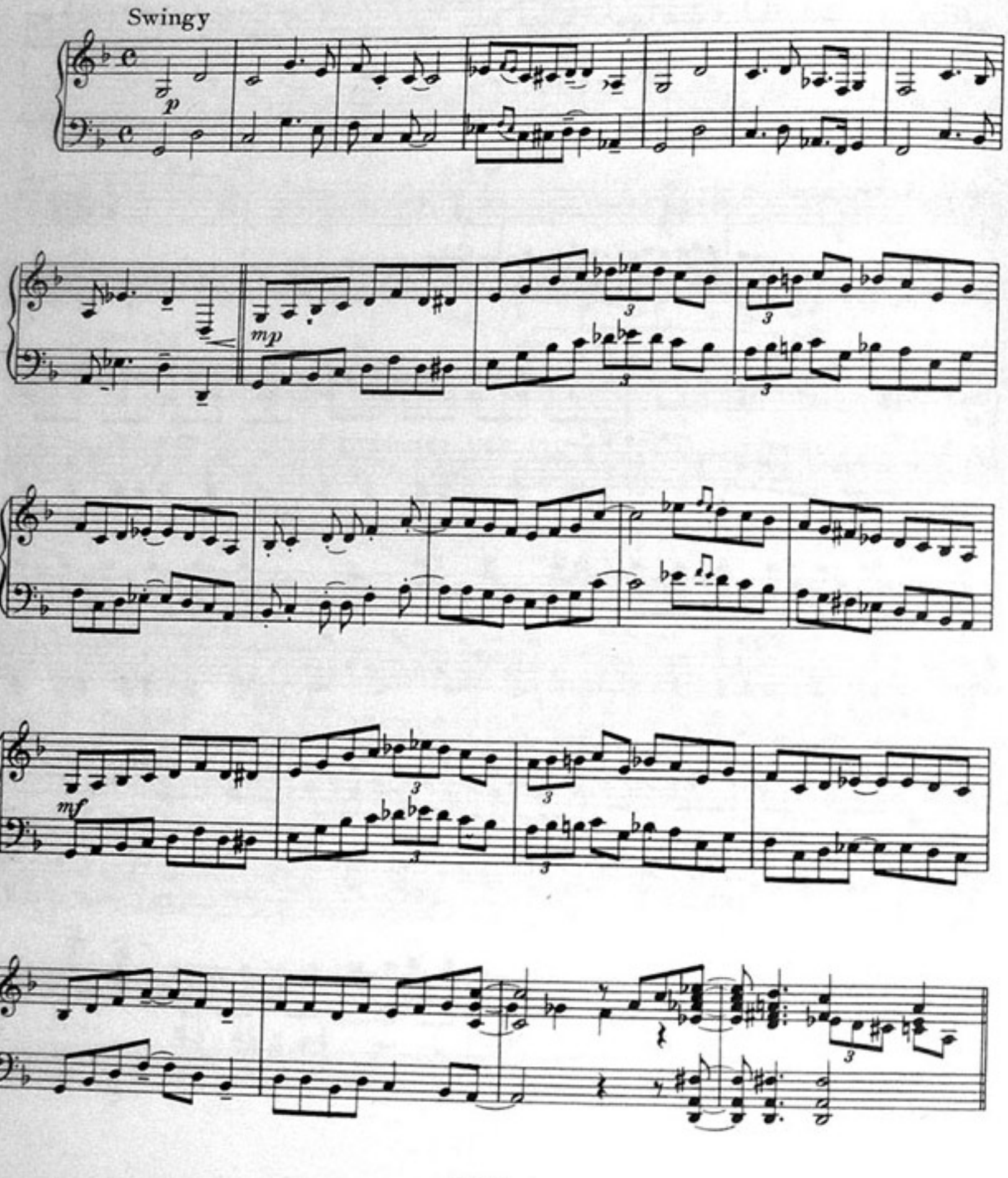
Da Capo al ⊕ Coda

CODA

ETUDA 17.

Po osmitaktové předehře následuje běžné schéma taneční nebo jazzové skladby se střední částí a prodlouženým závěrem.

Procvičujeme hraní v oktávách, pamatujeme na jednotnost v pravé a levé ruce i v přírazech, triolách a synkopách. Uplatnujeme všechny dosud připomínané zásady, zejména hraní osminkových pasáží.



mf

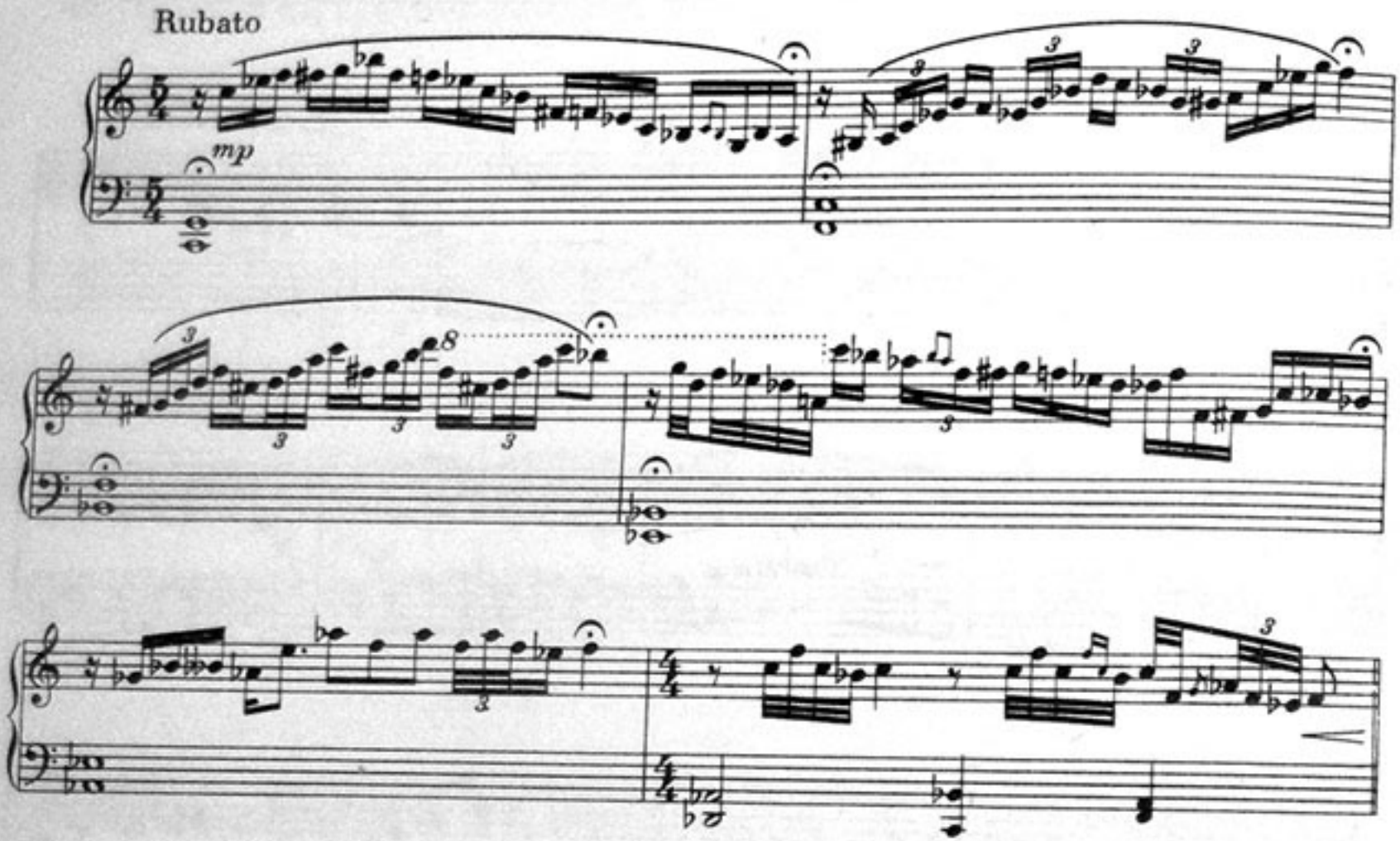
cresc.

f

Meno

ETUDA 18.

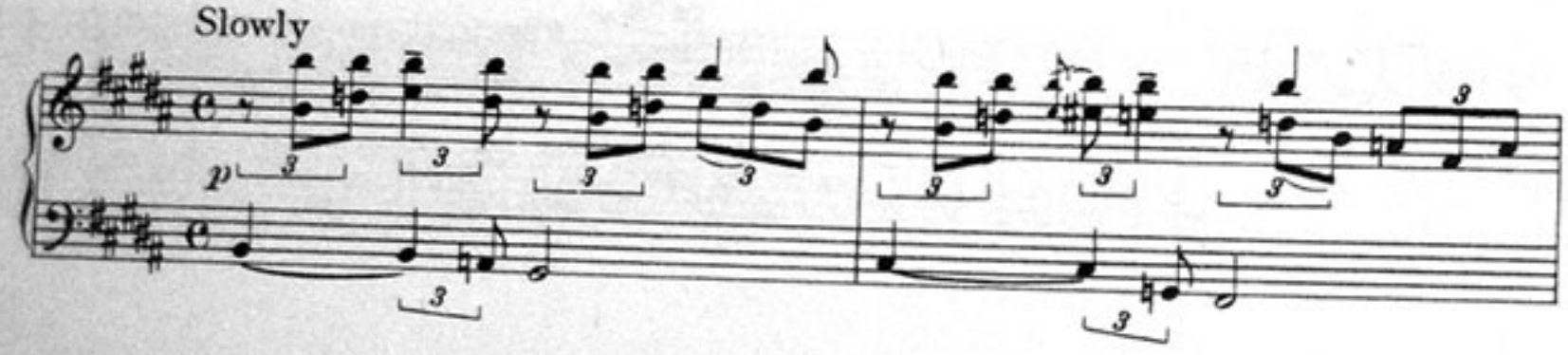
Je to ukázka různých kadencí, hlavně v pravé ruce, používaných v jazzových improvizacích v rubatových i rytmických partiích. Všechny kadence jsou snadno hratelné, přečteme-li je pozorně a zvolíme-li správný prstoklad.



ETUDA 19.

Další z „triolových" etud.

První část (v H-dur) je poněkud obtížnější, pokud jde o přečtení, avšak technicky není příliš náročná. Ve druhé části jsou poněkud obtížnější skoky v levé ruce. Pedál střídáme po půl taktu.



cresc.

1.

2.

cresc.

8

f

8

loco

mf

cresc.

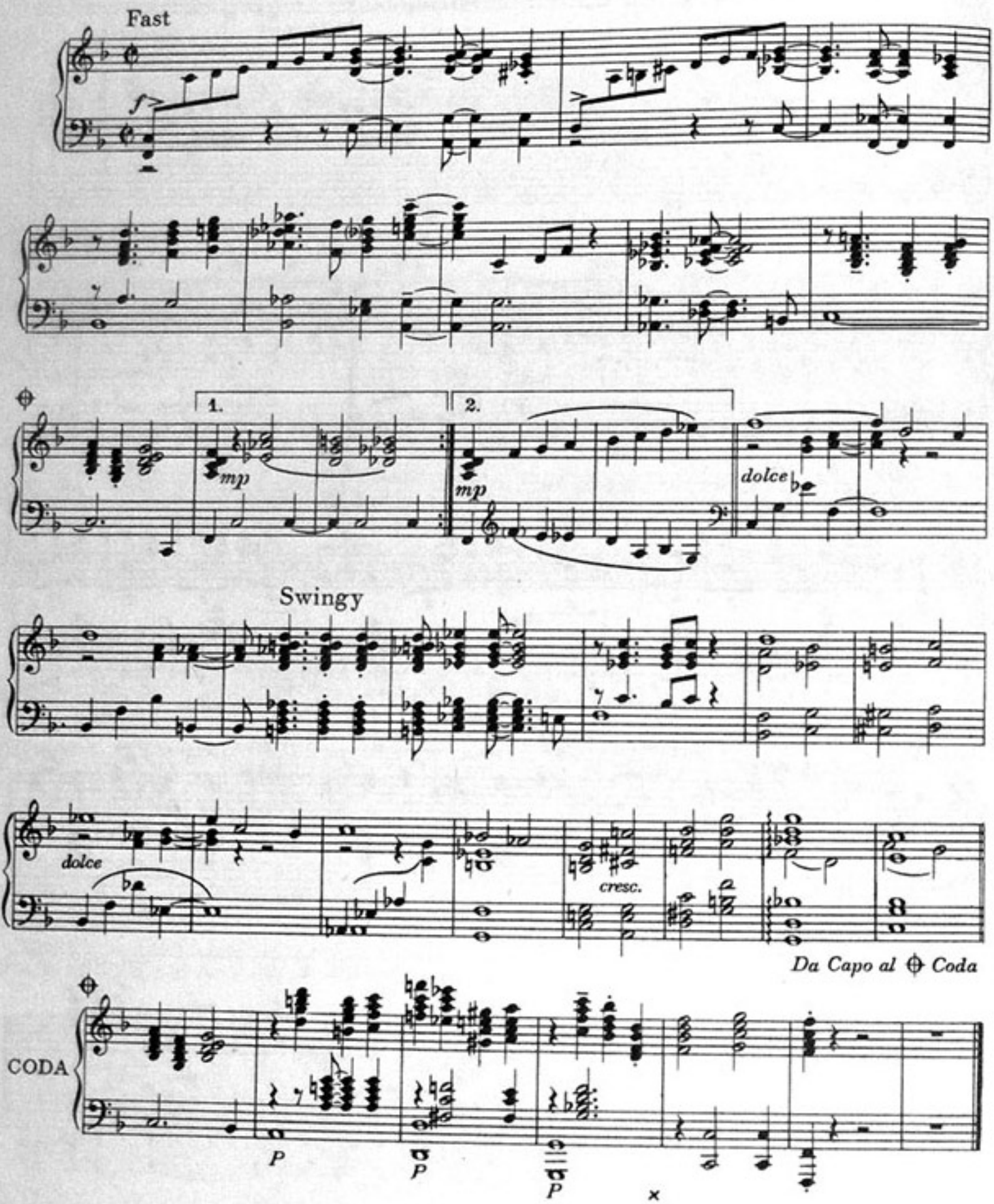
1.

2.

rit. poco

ETUDA 20.

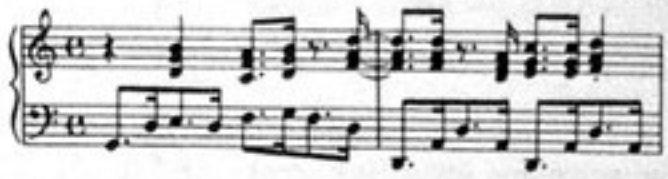
Jako etuda nám tentokráte poslouží téma autorovy skladby Dvanáct apoštolů. Uplatňuje se zde více výrazových prostředků, od tzv. „single notes" přes různé náznaky protipohybů až k plným akordům, nahrazujícím tutti celého orchestru. Skladba vyzní pouze při respektování všech dynamických znamének, akcentů, staccat atd.



ETUDA 21.

V beatové nebo beatem ovlivněné hudbě, k níž má tato etuda asi tak nejblíže, platí poněkud jiné zásady než v hudbě vycházející z jazzového pojetí.

Nebudeme proto hrát první dva takty tímto způsobem:



Dodržujeme vlastně důsledně notový zápis, i pokud jde o levou ruku, kde sudé osminky ani nezkracujeme ani neakcentujeme.

Medium

mp

mf

cresc. poco a poco

f

Da Capo al ⊕ Coda

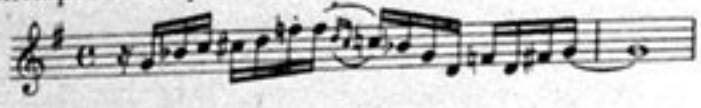
CODA

p

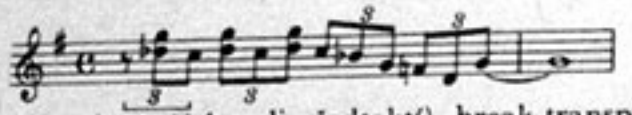
f rit.

ETUDA 22.

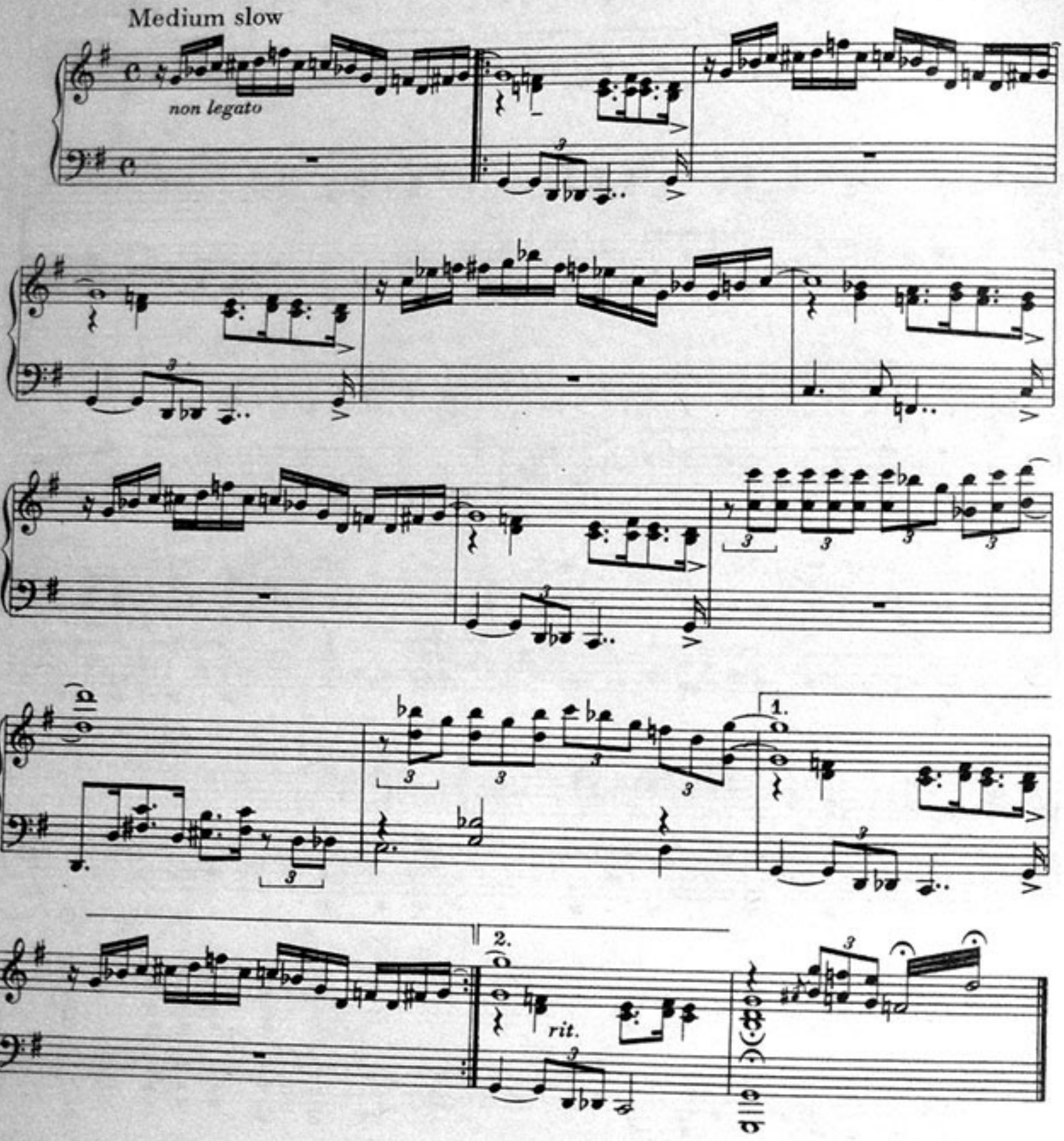
V této etudě, jež má blízko k soul-jazzu,*) lze počáteční break, jenž se pak v každém druhém taktu opakuje, více či méně pozměnit podle vkusu a invence interpreta. Např. tato malá změna přispěje ke stylovosti etudy:



Anebo vytvoříme úplně jiný break:



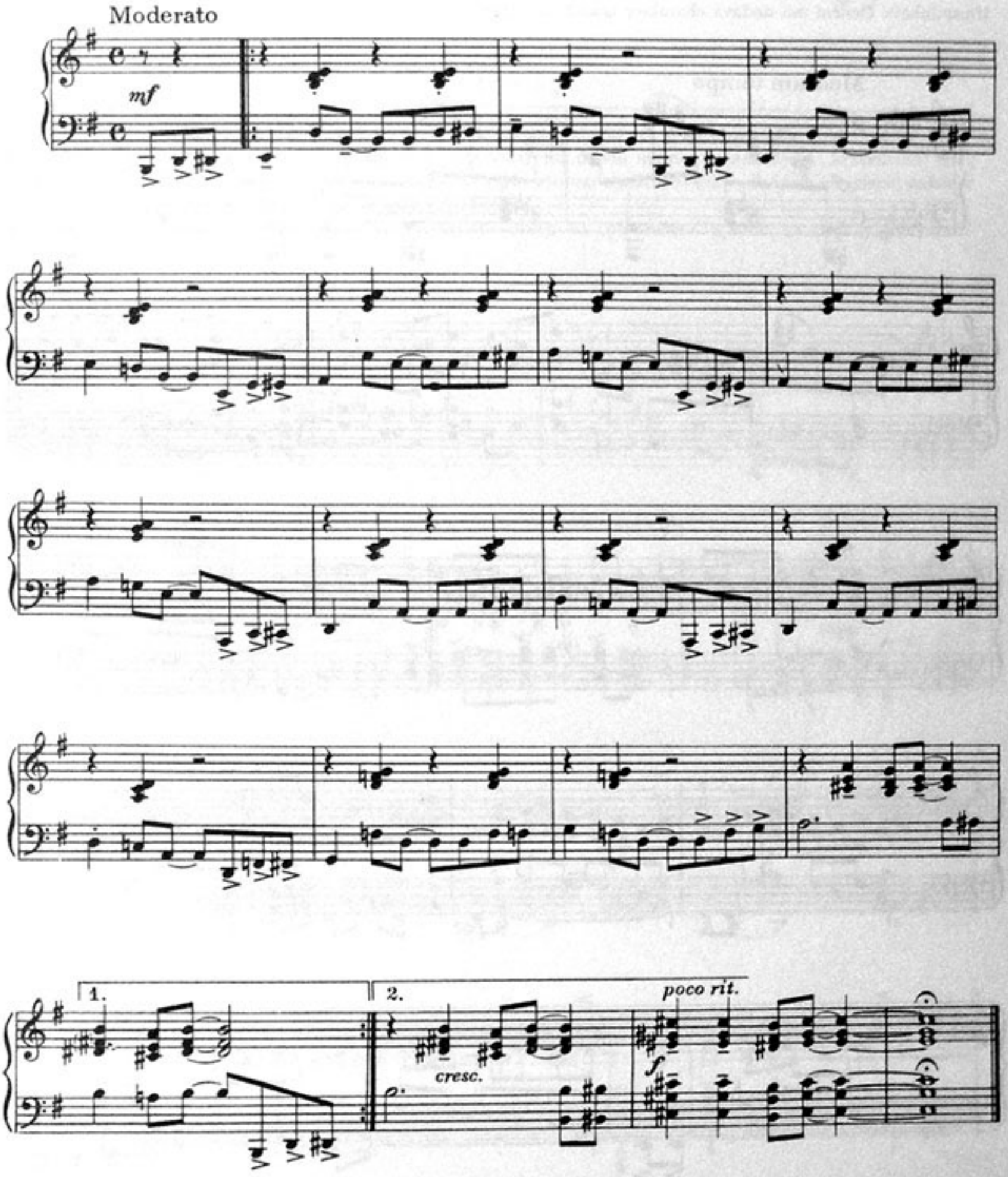
V každém případě musíme však ve 4. taktu (nepočítáme-li předtaktí), break transponovat o kvartu výše.



*) soul – anglicky duše

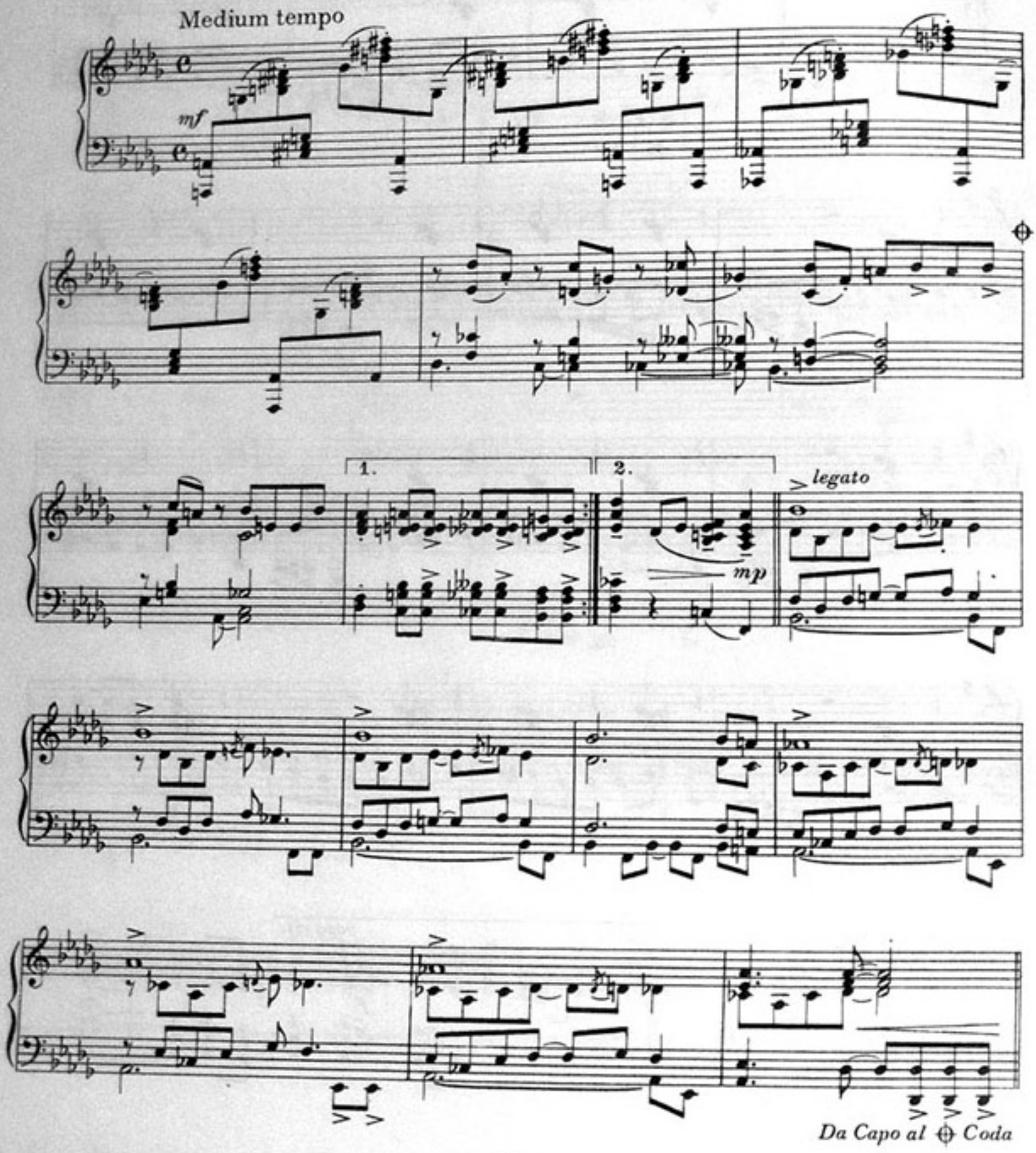
ETUDA 23.

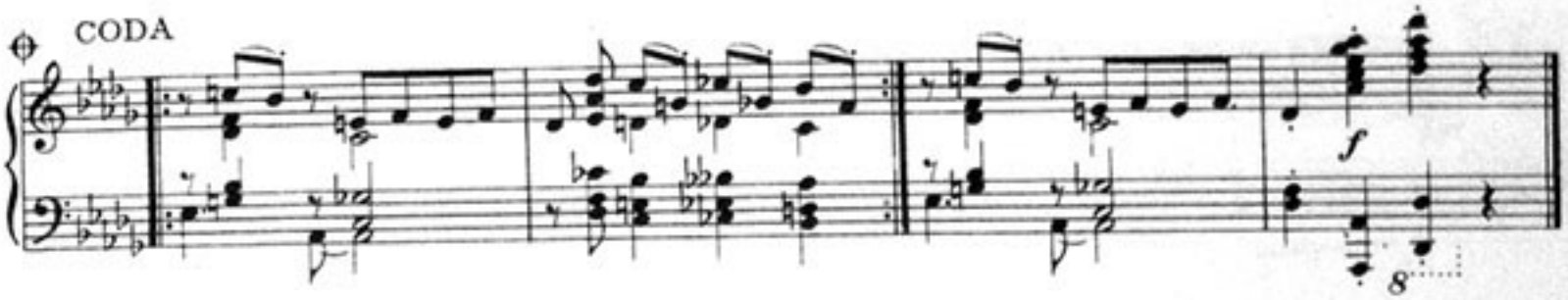
Beatová basfigura v levé ruce, transponovaná pak ještě třikrát o kvartu výš, resp. o kvintu níž. Hrajeme ve stejném duchu jako etudu č. 21.



ETUDA 24.

Etudu, která patří k poněkud obtížnějším, si zahrajeme nejprve velmi pomalu, avšak hned zpočátku oběma rukama, a všimneme si prolínání dvou rytmů: původního čtyřčtvrtečního taktu s tříosminkovými figurami. Vznik tohoto polyrytmického útvaru se datuje do doby ragtimů a vyskytuje se v různých aplikacích dodnes. Je proto nutno mu napomoci vyknout, k čemuž přispěje nastudování této etudy. Pouze střední část je jakýmsi protikladem k hlavnímu tématu, jehož tříosminkové členění mu dodává charakter neklidu a napětí.



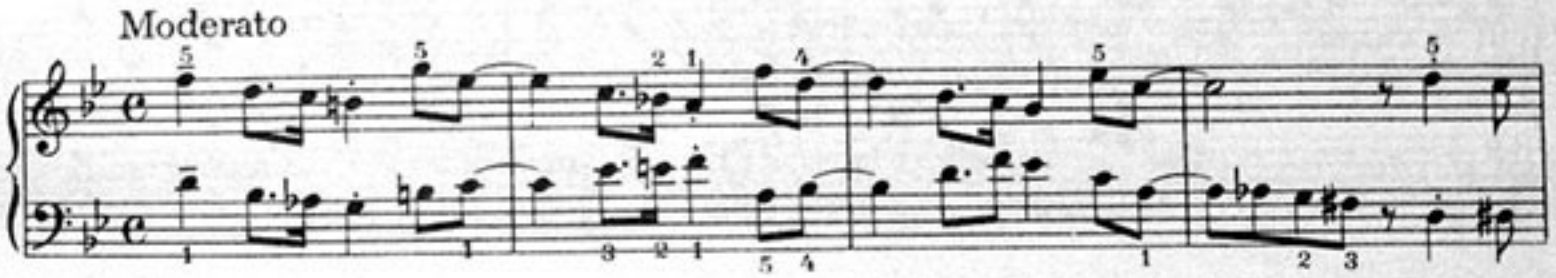


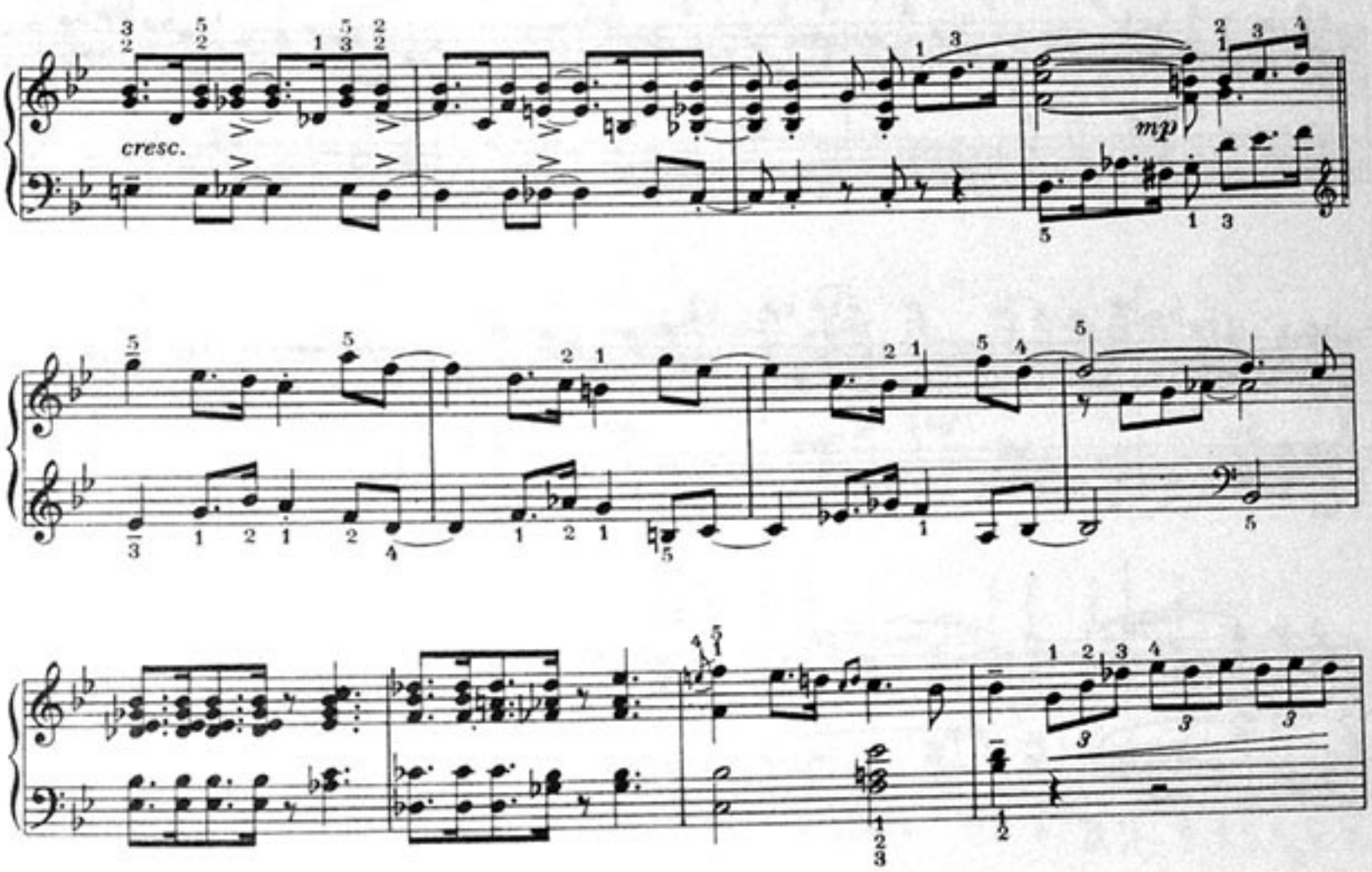
ETUDA 25.

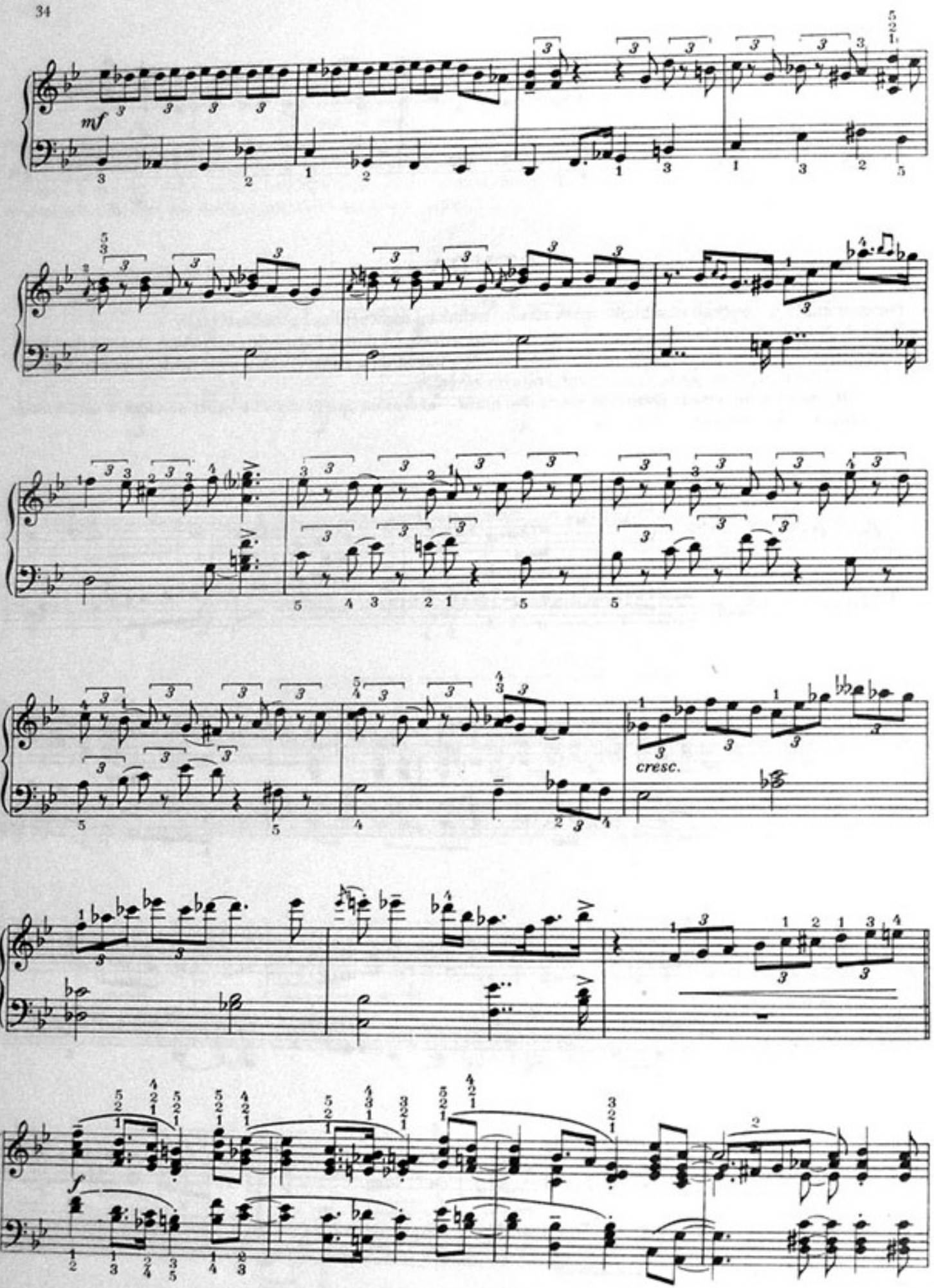
Poslední etuda je poněkud obsáhlejší, avšak nikoliv technicky náročnější než předchozí etudy.

Po přehrání šestnáctitaktového tématu je vypsána improvizace na danou harmonii s náznakem „kráčejícího" basu v levé ruce. Skladba má vrchol v části, která je návratem k původnímu tématu, avšak v plnějších akordech, nakonec pak zazní téma v původní podobě, ukončené krátkým závěrem.

Uplatňujeme všechny zásady jazzového klavírního hraní — akcent na „předražené" a vůbec na všechny sudé osminky, „tečkovaný" rytmus atd.






mf
cresc.
f

p

cresc.

mf

rit. *p*

trem

pp

Jako dodatek a aplikace prvků jazzové a taneční hudby, v etudách procvičovaných, jsou uvedeny ještě dvě původní klavírní kompozice a část jazzové úpravy populární písně.

Skladbu Probuzení do jara lze hrát buď jako klavír sólo anebo s doprovodem kontrabasu. Kontrabasový part je zaznamenán vždy ve spodní osnově, tedy v místech, kde jsou jen dvě osnovy, je totožný s levou rukou klavíru. V této skladbě se snažíme zahrát stylově zejména „kráčející bas" (hrajeme-li bez kontrabasu).

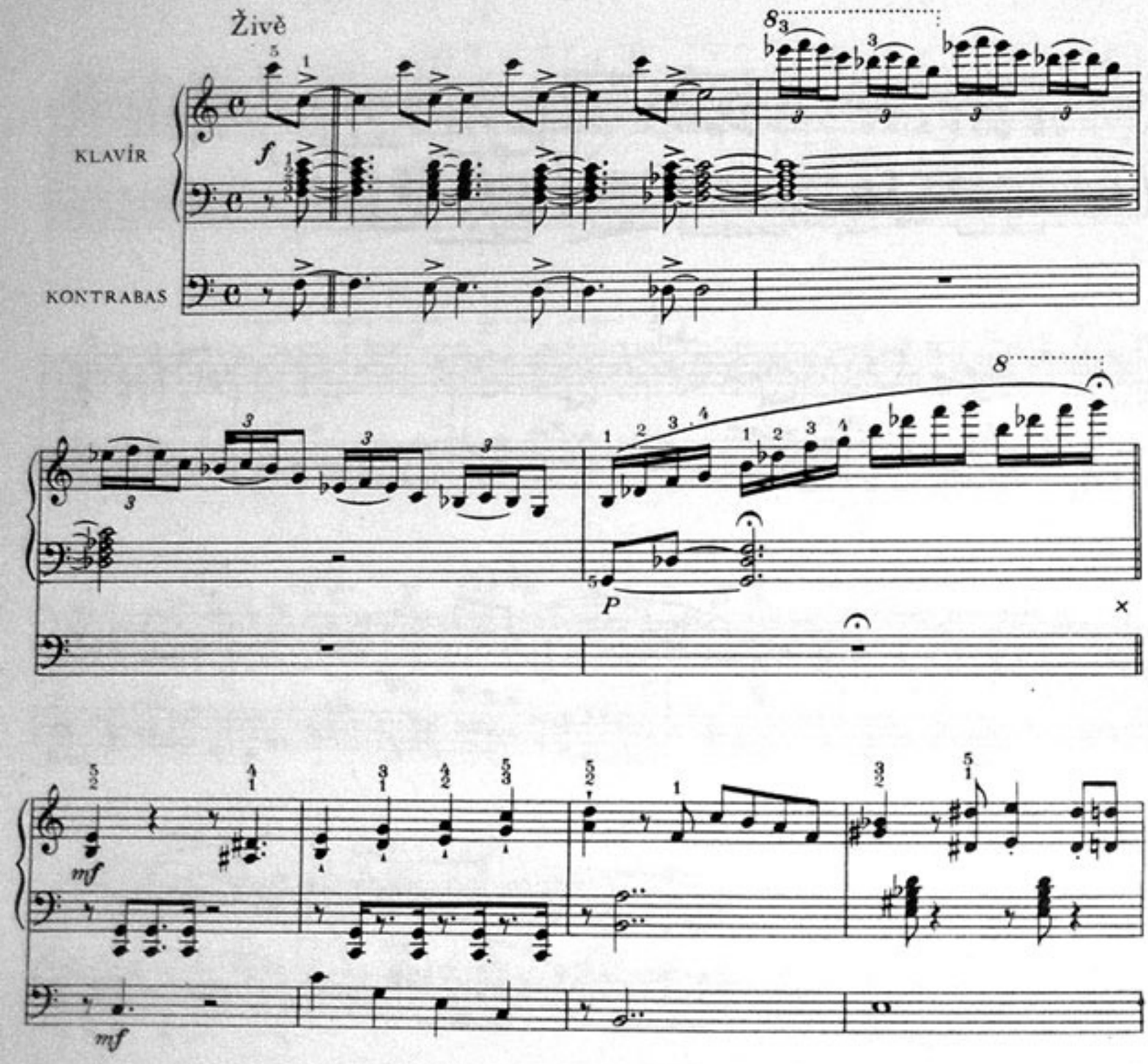
Druhá skladba Přítel z dětství je napsána rovněž pro klavír s doprovodem kontrabasu. Tříčtvrteční takt vyžaduje v tomto případě rychlé tempo.

V obou skladbách je vypsána i improvizace na daná témata.

Píseň Bedřicha Nikodema Dva modré balonky je vypracována podle běžné taneční, tzv. tiskové upravy (v podobném stylu jako sešit Klavírních transkripcí, sepsaných autorem těchto etud a vydaných v SHV roku 1963).

PROBUZENÍ DO JARA

MILAN DVOŘÁK



Dm7 G7 C Am

piano 8va lower

D7 Dm7 G7

loco

Dm7 B♭7 C A7

piano 8va lower

loco

C mf Dm6 E7 Am

piano 8va lower

D7 Dm7 G7

C Am D7

Dm7 G7 *sf* C Dm6

E7 Am D7

Dm B♭7 C A7

Dm7 G7 C G7 *sf* *sf* *f*

C Dm⁶ E⁷ Am

D⁷ Dm⁷

G⁷ C Am D⁷

dim. mf loco mf

Dm7

B♭7

C

8va lower

A7

loco

f

rit.

f

rit.

r.h.

l.h.

r.h.

l.h.

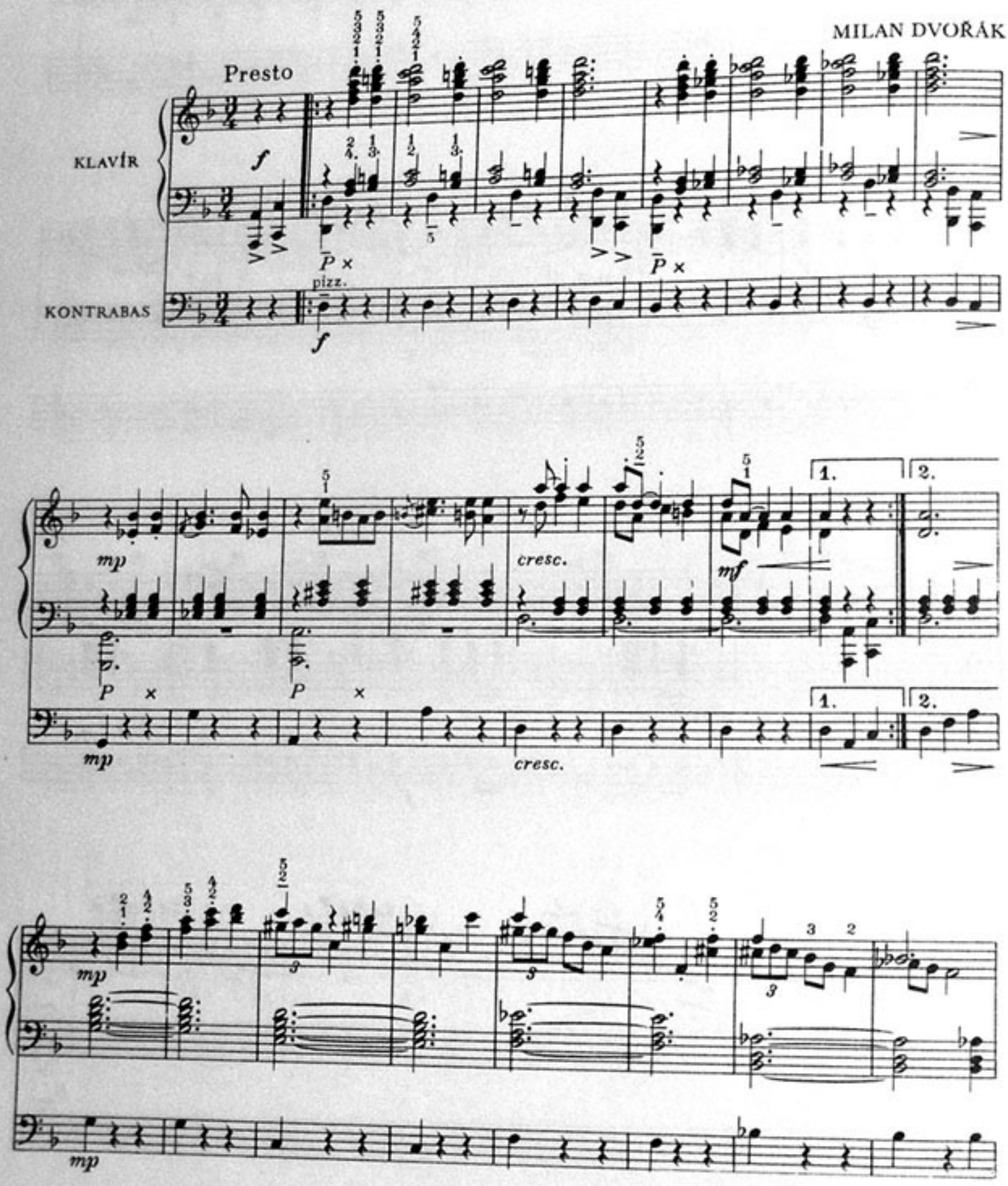
r.h.

l.h.

r.h.

PŘÍTEL Z DĚTSTVÍ

MILAN DVOŘÁK



mf cresc. P × P P P ×

mf cresc.

f P × P ×

f

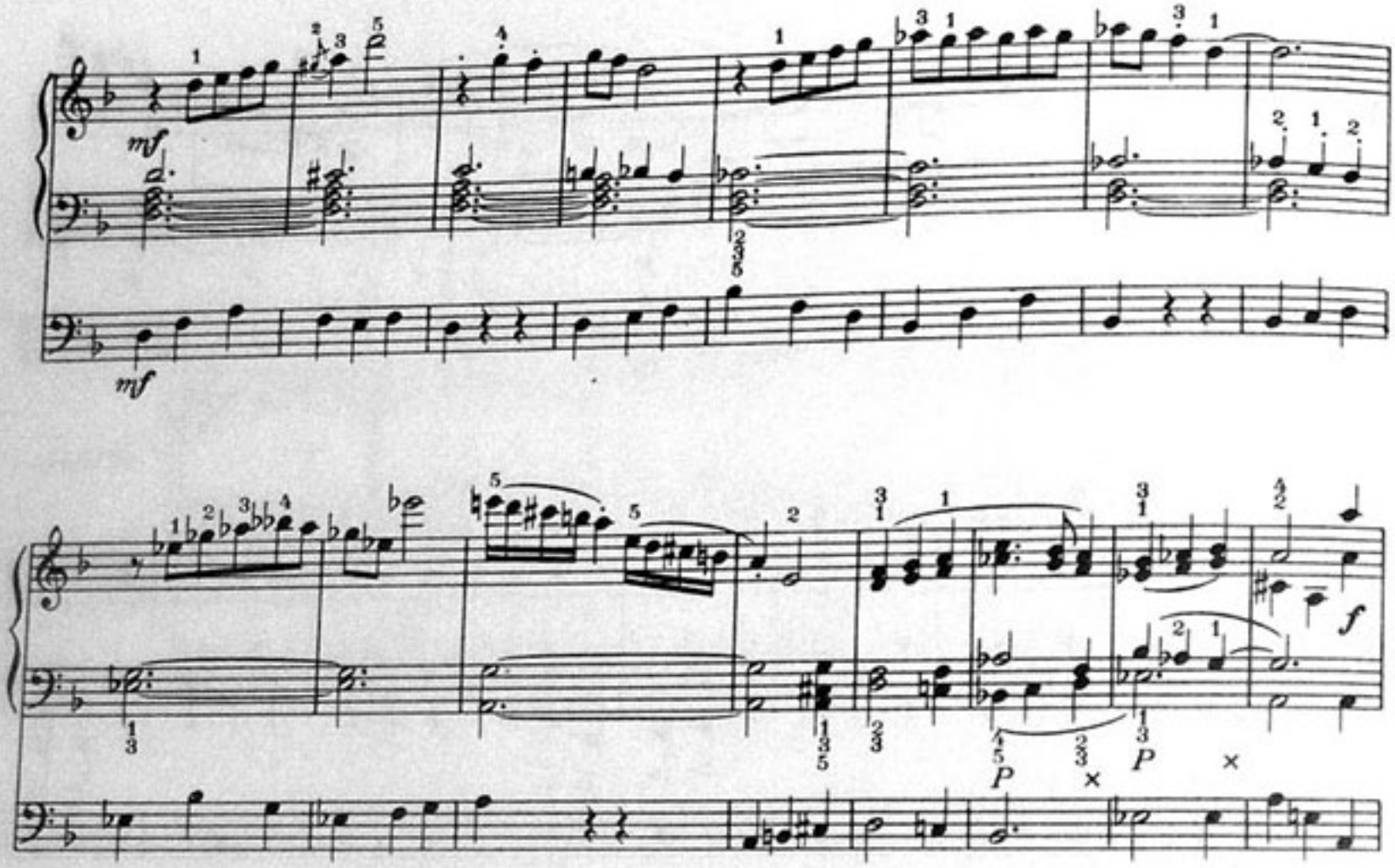
mf cresc. P × P × P ×

mf cresc.

8

p

p

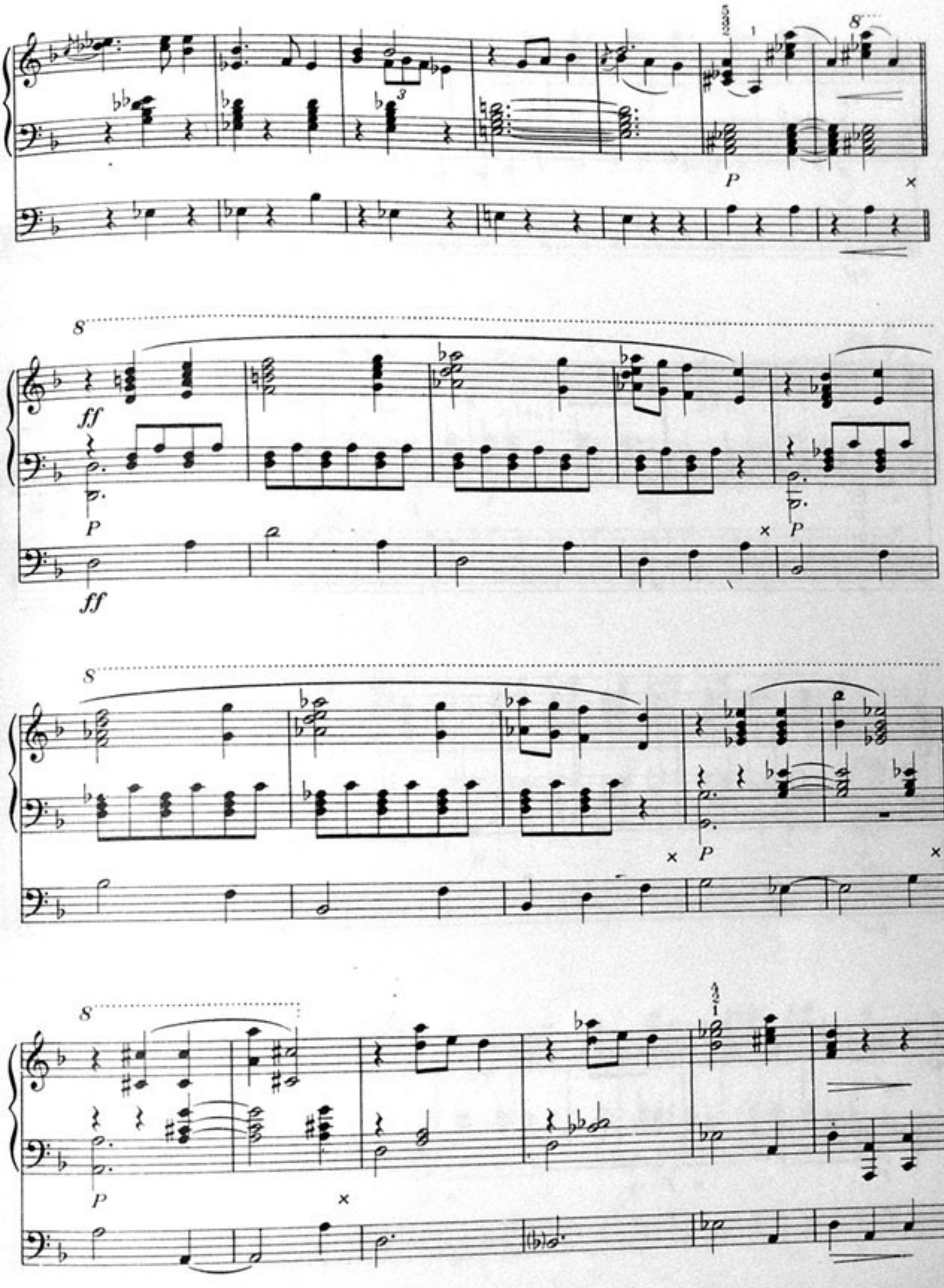

mf
mf
P
f
P
P
P
P
P
P
P
P

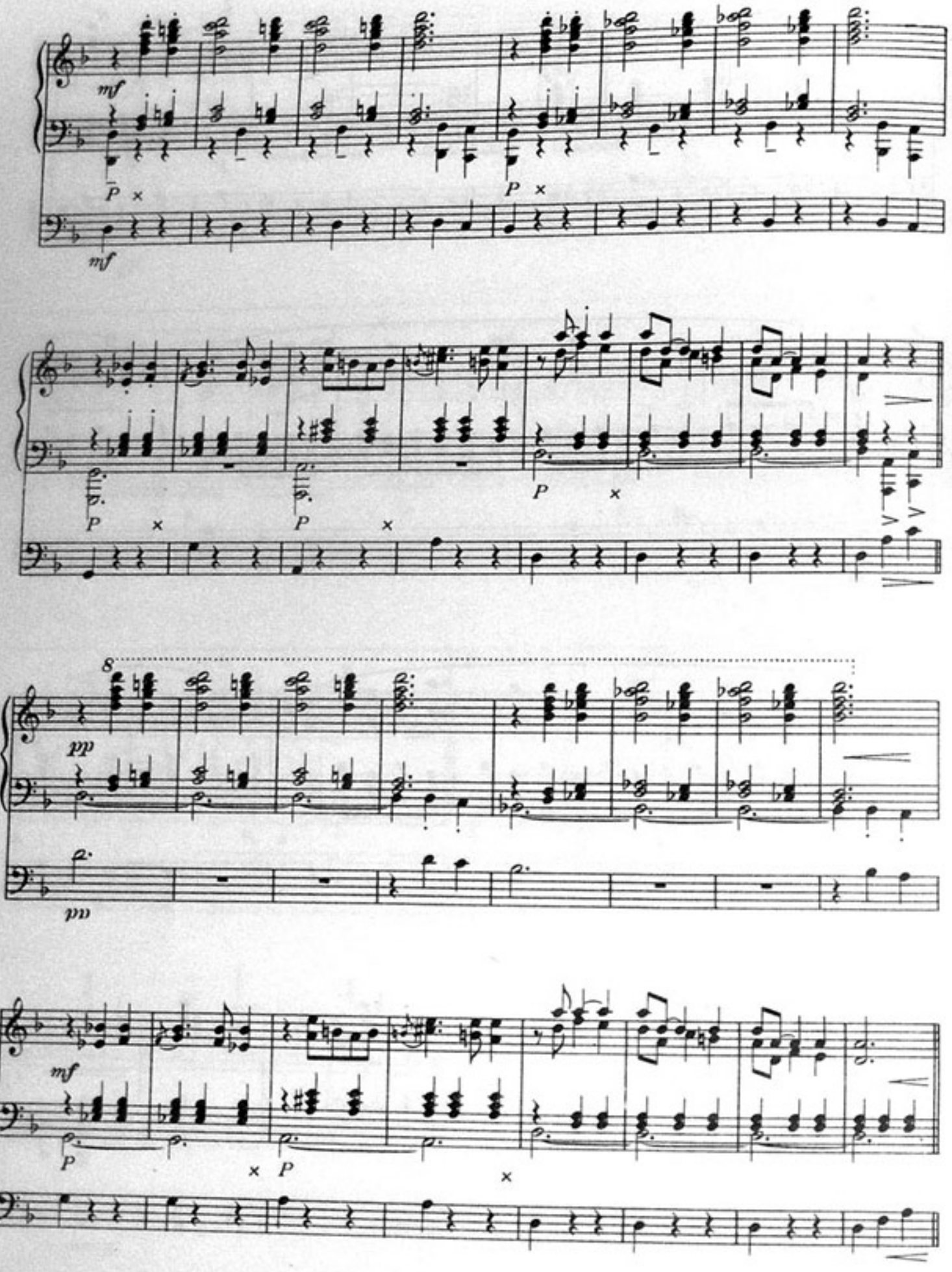
8

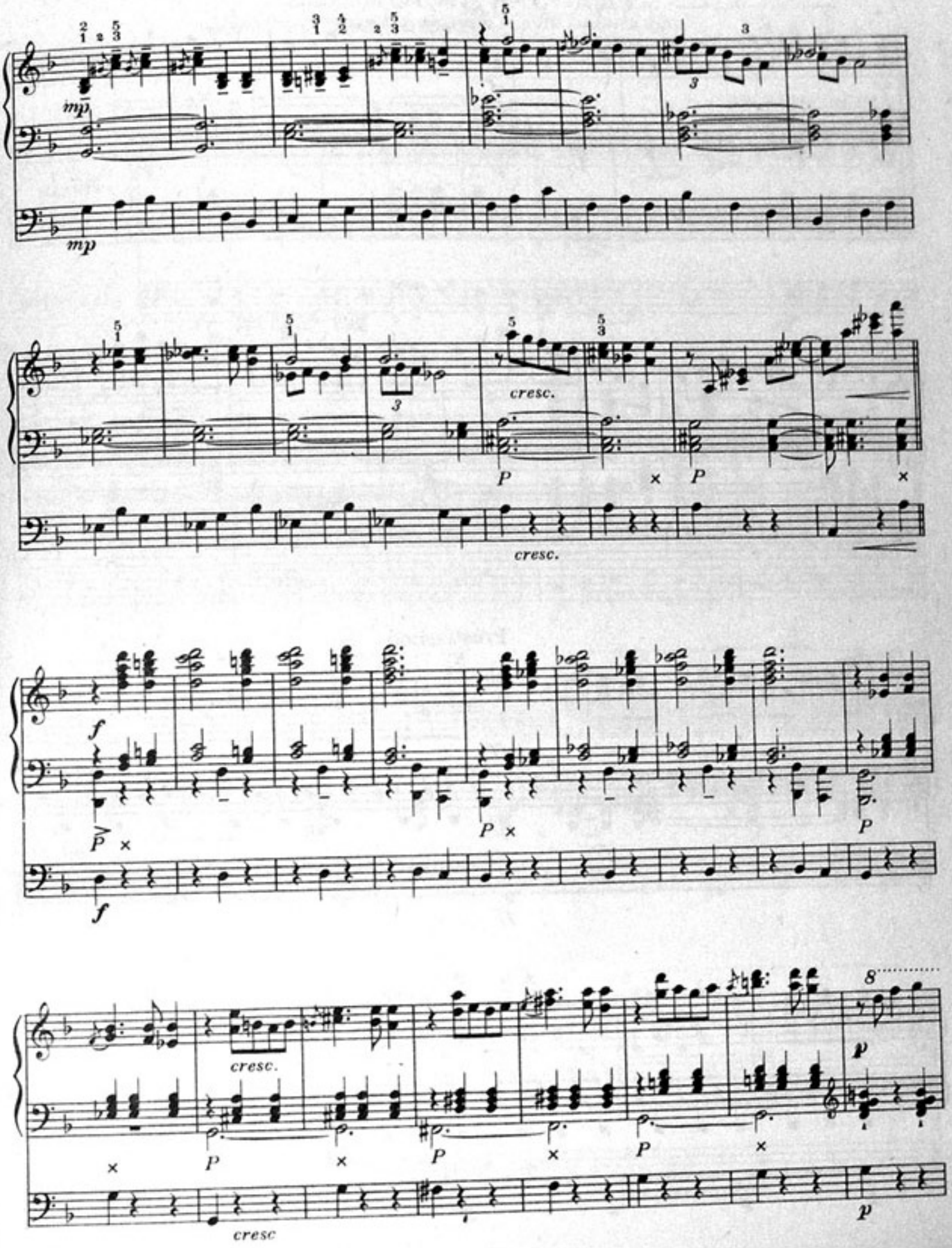
P

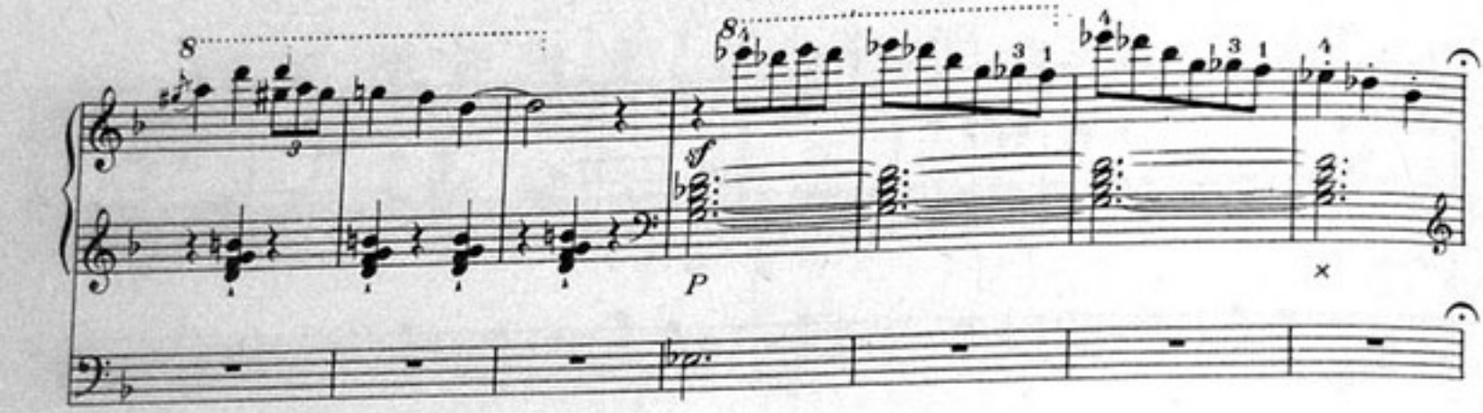
marc.

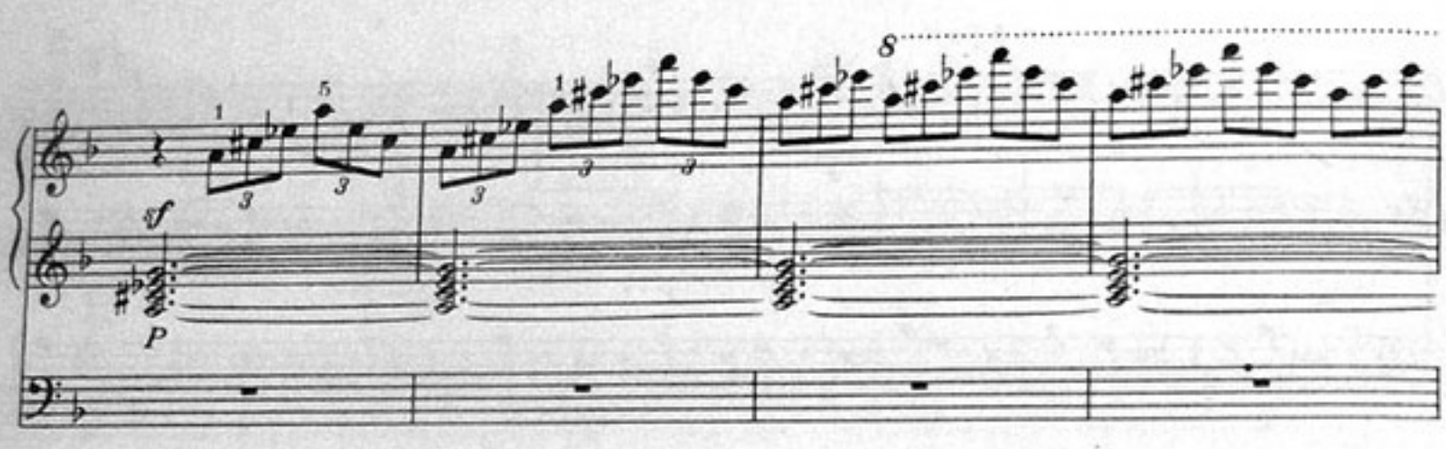
8
ff
P
ff
×
P
8
mf
×
P
P
×
mf
1.
2.
mp
mp
1.
2.


8
P
ff
P
ff
P
8
P
8
P

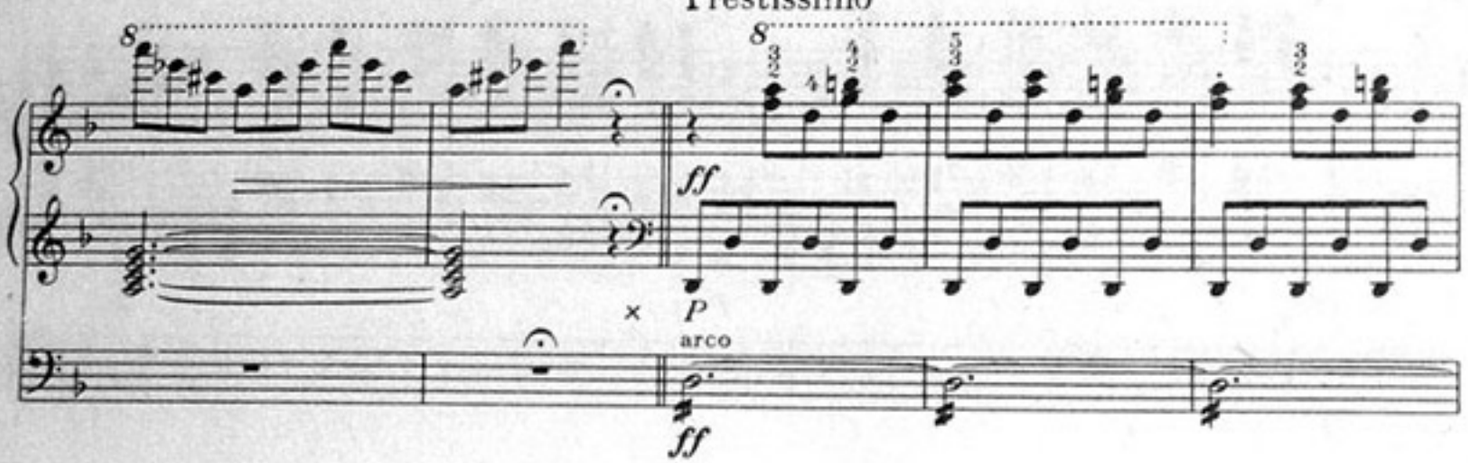

mf
P
mf
P
P
P
P
8
pp
pp
mf
P
P

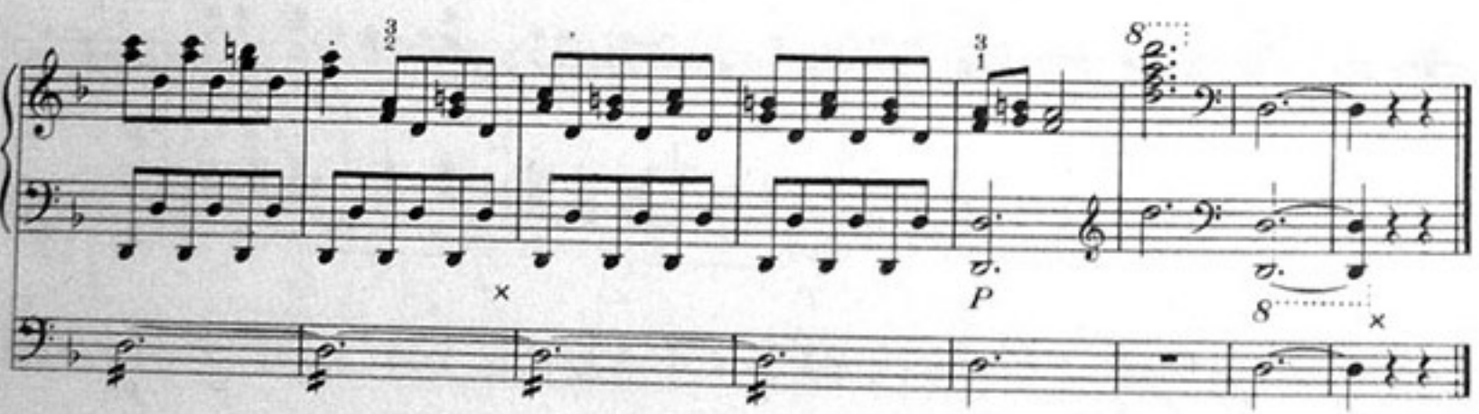

mp
mp
cresc.
P
P
cresc.
f
P
P
P
f
cresc.
P
P
P
P
cresc
p
p





Prestissimo





DVA MODRÉ BALONKY

(JAZZOVÝ PŘEPIS TÉMATU PRO KLAVÍR A KONTRABAS)

Fast

BEDŘICH NIKODEM

KLAVÍR

KONTRABAS

Bicí

f

f

mf

8

f

8

8

mp

dim. poco a poco

mp

8

mp

2-10 B

JAZZOVÉ KLAVÍRNÍ ETUDY 1

MILAN DVOŘÁK

Obálku navrhl Aleš Svoboda

Vydal Supraphon, o.p., nositel Řádu práce,
Palackého 1, Praha 1, v roce 1986 jako svou
6712. publikaci.
Odpovědný redaktor Zdeněk Němeček. Ryto.
Vytiskl TOMOS, Praha 1, Krakovská 25.
H 5020 - VA 9.10 705/21
Náklad 3000 výtisků. 4. vydání.

02 - 162 - 86 16/3 Kčs 24,-